PQ
139
G68
1922
Ser.5

PROMENADES LITTÉRAIRES

DU MÊME AUTEUR

Roman, Théâtre, Poèmes

SIXTINE.
LE PÈLERIN DU SILENCE. Le Fantôme. Le Château singulier. Théâtre muet. Le Livre des litanies. Pages retrouvées.
LES CHEVAUX DE DIOMÈDE.
D'UN PAYS LOINTAIN.
LE SONGE D'UNE FEMME.
LILITH, *suivi de* THÉODAT.
UNE NUIT AU LUXEMBOURG.
UN CŒUR VIRGINAL. Couverture de G. d'Espagnat.
COULEURS, *suivi de* CHOSES ANCIENNES.
HISTOIRES MAGIQUES.
DIVERTISSEMENTS, *poésies complètes*, 1912 (G. Crès, édit.).
LETTRES D'UN SATYRE (G. Crès, édit.).
LE CHAT DE MISÈRE. *Idées et Paysages* (Messein, édit. « Collection des Trente »).

Critique

LE LATIN MYSTIQUE (Etude sur la poésie latine du moyen âge) (G. Crès, édit.).
LE LIVRE DES MASQUES (Ier et IIe), gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui, avec 53 portraits par F. Vallotton.
LA CULTURE DES IDÉES.
LE CHEMIN DE VELOURS. *Nouvelles dissociations d'idées.*
LE PROBLÈME DU STYLE. *Questions d'Art, de Littérature et de Grammaire.*
PHYSIQUE DE L'AMOUR. *Essai sur l'instinct sexuel.*
ÉPILOGUES. *Réflexions sur la vie*, 1895-1898; 1899-1901 (2e série); 1902-1904 (3e série); 1905-1912 (volume complémentaire); 4 vol.
ESTHÉTIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE, édition revue, corrigée et augmentée.
PROMENADES LITTÉRAIRES (1re, 2e, 3e et 4e séries); 4 vol.
PROMENADES PHILOSOPHIQUES (1re, 2e et 3e séries); 3 vol.
DIALOGUE DES AMATEURS SUR LES CHOSES DU TEMPS (*Epilogues*, 4e série, 1905-1907).
NOUVEAUX DIALOGUES DES AMATEURS SUR LES CHOSES DU TEMPS (*Epilogues*, 5e série, 1907-1910).
DANTE BÉATRICE ET LA POÉSIE AMOUREUSE.

57163pr

REMY DE GOURMONT

—

Promenades Littéraires

Cinquième Série

GUILLAUME DE MACHAUT

—

ALFRED DE VIGNY — STENDHAL — LES TRADUCTEURS
MARIE DE FRANCE ET LES CONTES DE FÉES
BALZAC ET SAINTE-BEUVE
LUCILE DE CHATEAUBRIAND ET AUTRES ÉTUDES

SEPTIÈME ÉDITION

195858
6:5:25.

PARIS
MERCVRE DE FRANCE
XXVI, RVE DE CONDÉ, XXVI

—

MCMXXIII

LIBRARY OF CONGRESS

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

Cinq exemplaires sur Japon impérial,
Trois exemplaires sur Chine,
et quarante-trois exemplaires sur papier de Hollande Van Gelder,
tous numérotés

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

PQ
139 6833
G68
1922
Ser. 5

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

LE ROMAN DE GUILLAUME DE MACHAUT ET DE PERONNE D'ARMENTIÈRES

I

Ce qui rend suspectes au public les études littéraires sur le moyen âge, c'est surtout l'appareil d'érudition dont on se plaît à les entourer. Il semble que tout poème, tout roman de cette époque ne puisse être présenté ou expliqué au lecteur qu'enveloppé de notes et de recherches savantes dont le premier effet est de décourager les élémentaires curiosités. Des spécialistes écrivent pour des spécialistes et ne quittent guère le ton de la science. Je crois cependant que la matière littéraire appartient à quiconque se croit assez doué de goût et de sentiment pour en juger la forme et en apprécier la beauté, qu'une certaine ignorance du détail érudit n'est pas pour nuire, bien au contraire, à la nouveauté et à l'ingénuité de la critique, et que la condition pour bien voir et bien faire voir une question est peut-être de la considérer d'un peu haut et d'un peu loin. Pour

moi, et je l'avoue sans honte et même avec une certaine candeur, je n'ai guère jamais écrit sur un sujet que je n'en fisse, en même temps, la découverte. Discourir sur ce que l'on sait trop bien, quel ennui ! Tandis que débrouiller ses idées à mesure qu'on les expose donne au moins les joies de la trouvaille, à défaut de celles de la création.

Je n'ai donc nullement conféré entre eux les manuscrits de Guillaume de Machaut, celui de Jean de Berry avec celui des Carmes déchaux ou, avec ceux de la Bibliothèque nationale, ceux de Berne ou de Stockholm. Je m'en rapporte à qui fit avec soin de telles recherches (1) pour lesquelles j'ai beaucoup d'estime. On ne trouvera non plus aucune lumière sur la famille du poète, si elle était de Machello ou de Machaudio, sur la date de sa naissance qui flotte entre 1300 et 1306, sur le lieu de cette naissance qui est certainement la Champagne et probablement Reims, sur l'année où fut composé son poème capital, *le Voir-Dit*, année 1363, selon Paulin Paris qui a étudié avec ténacité ce point obscur, non plus que sur plusieurs autres problèmes qui se rattachent au *Voir-Dit*, mais dont la solution importe peu à la connaissance de l'extraordinaire psychologie qui s'y révèle.

Ce qu'il faut savoir de façon très nette, c'est que

(1) Par exemple à M. Chichmaref, *Poésies lyriques de Guillaume de Machaut*. Champion, éditeur, 2 vol. in-8°, 1909.

Guillaume de Machaut est le grand poète du quatorzième siècle et que si nous lui préférons peut-être Eustache Deschamps, de plus nerveuse allure, ce n'est pas sans reconnaître qu'il fut un initiateur, le vrai inventeur de la poésie lyrique personnelle et le vrai créateur, en vers, mais peu importe, du roman « vécu ». Il tint une grande place en son siècle, non pas seulement comme poète, mais comme ami et conseiller des princes. Jean de Luxembourg, Charles le Mauvais, le duc de Berry savaient que sa parole aurait du crédit près de la postérité et ils écoutèrent ses discours, et parfois ses avis. Les femmes l'admiraient et il les aimait. Son état de chanoine n'y fut pas un obstacle, non plus que pour Pétrarque ni pour bien d'autres. Au moyen âge, le caractère ecclésiastique n'a d'autre effet que d'élever la position sociale ou la fortune de qui le possède, de lui donner accès parmi la noblesse, de l'introduire dans la société, de lui permettre de participer aux divertissements distingués, le jeu, la chasse, l'amour et si, comme Guillaume de Machaut, il est poète et musicien, sa place mondaine peut devenir prépondérante. Il n'y a en lui rien du trouvère, rien du jongleur. S'il chante et s'il « fabloie », c'est pour son propre compte, pour son propre cœur. Il y a un parallélisme presque complet entre lui et son contemporain exact, Pétrarque. C'est par les mêmes moyens que tous deux ont vaincu la for-

tune et la gloire, tous deux appuyés sur une femme. La Laure de Guillaume de Machaut se nomme Péronne d'Armentières. Elle est beaucoup plus vivante que l'idéale maîtresse de Pétrarque et on connaît bien son caractère, avoué par des lettres inoubliables, uniques d'ingénuité en même temps que de finesse féminine.

Quand Guillaume de Machaut apparaît dans le monde, il est secrétaire de Jean de Luxembourg, qui fut roi de Bohême et qui mourut à la bataille de Crécy. C'est lui qu'il donna pour modèle à Charles le Mauvais, auquel il adressa plus tard *le Confort d'ami*, durant sa longue captivité. Il avait un grand attachement et garda toujours une admiration profonde au « bon roi de Béhaigne » (Bohême) dont il vante les vertus de tempérance, d'honneur, de bonté. Il nous montre cet homme, qui guerroya par toute l'Europe, tel que doué d'un vrai tempérament de soldat, sachant vivre de rien, au hasard des camps.

Il n'avait pas tous ses aviaux (aises),
Car souvent mangeoit des naviaux,
Des fèves et du pain de soile (seigle),
D'un haren, d'une soupe à l'oile.

Il vivait à la dure, couchait sans tapis ni courtine, donnait sur tous l'exemple du désintéressement

et du courage. Jamais il n'y eut pareil roi, ni duc, ni comte, et depuis Charlemagne,

> Ne fus homs, c'est chose certaine,
> Qui fust en tous cas plus parfais
> En honneur, en dis et en fais.

Si on se ressent toujours de son premier maître, de sa première admiration, Guillaume fut à bonne école. Aussi c'est sans se plaindre jamais qu'il suivit Jean de Luxembourg dans toutes ses pérégrinations à travers l'Europe. Et Guillaume vit du pays, en un temps où c'était bonne et rare fortune, encore que l'on voyageât alors beaucoup plus qu'on ne le croit communément. L'exemple des lointains pèlerinages, dont la tradition, qui ne se perdit jamais, remontait à l'empire romain, celui des croisades avaient prouvé qu'avec un peu de persévérance on pouvait aller partout, et quasi au bout du monde, comme l'avaient fait Rubriquis et Marco-Polo. Il connut donc les Flandres, la Thuringue et la Saxe, tous pays qu'il qualifie strictement, comme ce Messein, sur l'Elbe où on boit « godale » (petite bière) et cervoise. Machaut semble avoir été jusqu'à Vienne, jusqu'à Cracovie, jusqu'à l'Adriatique d'un côté, de l'autre jusqu'en Lithuanie. Ces voyages, qu'il accomplit en sa jeunesse, donnèrent à sa vision de la vie une certaine précision : l'histoire se joue sur un damier dont il connaît les cases.

A partir de 1327, Jean de Luxembourg séjourna assez régulièrement à Paris, où Philippe de Valois lui avait fait don « d'une meson dite de Nesles, séant entre la porte Saint-Honoré et la porte Montmartre ». Il se reposait ordinairement à Durbuy, en Luxembourg. C'est là que Machaut nous le montre avec complaisance en son château entouré d'eaux vives, bruyant d'oiseaux :

Sur la rivière
Est la prée large, longue et plenière
Où se trouve d'erbes mainte manière.

Le roi de Bohême, à partir de ce moment, enchanté de son secrétaire, voulut le pourvoir et lui chercha des prébendes. Qualifié de *Clericus elemosinarius et familiaris regis domesticus*, c'est, dit la charte d'octroi, en récompense de sa probité et de ses vertus qu'il reçut successivement des canonicats à Verdun, à Arras, à Reims, où il fut admis au chapitre le 25 janvier 1337. C'est là qu'on le trouve en 1340, gémissant de son éloignement de la cour, où il craint qu'on ne l'oublie, de sa pauvreté, de mille ennuis, dus plutôt à la situation générale qu'à des causes personnelles. La vie est précaire en France, à cette date, les Anglais sont menaçants, les guerres se succèdent, la campagne n'est pas sûre. Il s'en plaint à son ami Henry, son habituel confident, celui qui servira si bien ses

amours. Maintenant il ne peut courir ni monts ni plaines,

> Car à pié sui, sans cheval, et sans selle,
> Et si n'ay mais Esmeraude ne Belle
> Ne Lancelot.

Il lui a fallu se débarrasser de ces bons chiens, car à peine peuvent se nourrir les gens. Dans le désarroi de la ville, menacée d'un siège, il est forcé, lui, chanoine prébendé, de monter la garde comme un bourgeois. Peut-être, au contraire, était-ce un honneur, mais il s'en passerait :

> Et si vuet on que je veille à la porte
> Et qu'en mon dos la cotte de fer porte.

Ce ne fut qu'une alerte, les Anglais ne vinrent pas et Guillaume commença de se rasséréner. Ses premières compositions poétiques datent sans doute de plus loin, mais c'est à ce moment-là qu'il se met à produire avec abondance et sans guère d'interruption. Chansons, poèmes, dits et ballades de Machaut n'ont guère qu'un sujet : l'amour. Quelle que soit la fable, il l'interrompt volontiers pour raconter ses déboires près des femmes, dont l'amour lui semble toujours incertain. Il est perpétuellement en quête de réconfort et, comme dans *le Dit du vergier*, c'est de la bouche de l'amour lui-même qu'il veut entendre les paroles de bon conseil. La composition

des grands poèmes de Machaut est très simple. *Le Dit du vergier* rappelle au début *le Roman de la Rose*, mais il en diffère profondément par le ton, qui, loin d'être satirique, est purement amoureux. Il a un sens très net de ce qu'il y a de personnel dans le sentiment, et même, quand il semble parler de toutes les femmes, c'est la conduite de sa Dame qui lui sert de thème. La poésie, avec Guillaume de Machaut, abandonne franchement le vague des généralités, où elle se complaisait jusqu'alors. Il y a encore en elle beaucoup de lieux communs, mais ils tendent à revêtir une couleur particulière. En même temps, la langue se fait beaucoup plus simple, plus claire, plus familière, plus individuelle aussi.

Les événements politiques et sociaux retentissent fortement dans son imagination. Ses poèmes aux nombreuses digressions sont une des sources historiques du quatorzième siècle. Un des mieux remplis à cet égard est *le Jugement du roi de Navarre*, où il passe en revue les grands événements qui troublaient alors le royaume, les manifestations des Flagellants, les soulèvements des paysans, les émeutes contre les juifs, enfin la peste noire, dont il nous a laissé un tableau comparable à celui de Boccace pour la lugubre précision des détails. Il y a même là un parallélisme très curieux et qui prouve la véracité des deux récits.

Après la mort de Jean de Luxembourg, Guillaume

de Machaut avait séjourné à Paris. En 1361, on le voit de nouveau fixé à Reims où, au cours de la convalescence d'une longue maladie, il lui arrive l'aventure la mieux faite pour flatter et pour émouvoir un poète, même célèbre, qui avait déjà dépassé le commun âge des amours, une aventure qui va le replonger, pendant plusieurs années, dans l'océan des rêveries printanières. Les femmes, certaines femmes du moins, aiment avec leur imagination bien plus qu'avec leurs sens et sont beaucoup plus frappées des qualités intellectuelles d'un homme que de sa jeunesse et de sa beauté physique. C'est par elles que l'intelligence triomphe de la sensualité, et que se rétablit l'équilibre entre les dons spirituels, invisibles à la plupart des yeux, et les dons corporels dont la première venue peut ressentir le désir. On ne vit jamais une chambrière s'éprendre d'un homme de génie pour l'amour de son génie. Les femmes sensibles à ce qu'il y a de plus haut et de plus pur dans l'esprit d'un homme, si elles forment une classe aberrante parmi les amoureuses, y forment aussi une classe privilégiée, à laquelle sont réservés les grandes émotions et les profonds troubles. Plus l'amour se distingue de la fonction et plus il comporte de noblesse. C'est le secret de l'estime où nous tenons, malgré tout et en dépit de nos instincts, les grandes mystiques dont les extravagances mêmes nous séduisent comme des exemples de désinté-

ressement suprême et d'égoïsme surhumain, deux états où l'être entre également en lutte avec ses fins naturelles. Toutes ces réflexions, certes, ne s'appliquent pas aux amours de Peronne d'Armentières et de Guillaume de Machaut, mais si elle eut surtout l'ambition de créer un autre Pétrarque, ce mobile du moins ne pouvait entrer qu'en une âme dénuée de vulgarité. Il n'est pas accoutumé que les jeunes filles de l'aristocratie, même au quatorzième siècle et au temps des cours d'amour, fassent à la gloire l'offrande de leur cœur et de leur beauté. A défaut d'être une nouvelle Laure, car Guillaume de Machaut n'est tout de même pas Pétrarque, Peronne d'Armentières, plus clémente et plus féminine, se range en tête des amantes dont rêvent, comme Gœthe de Bettina, après les moissons humaines, les poètes sur le déclin. Son histoire est vraie ; Guillaume l'écrivit au jour le jour, à mesure que l'amour déroulait la banderole, et Peronne n'y corrigea qu'une lettre qui dévoilait trop clairement son nom, car elle avait ses raisons pour tenir davantage aux louanges de la postérité qu'à celles de ses contemporains.

II

Peronne d'Unchair, dame d'Armentières, dont

la mère s'était remariée avec Jean de Conflans, seigneur de Vielmaisons en Brie, était, en 1362, une belle jeune fille « entre dix-neuf et vingt ans d'âge », selon Guillaume de Machaut, homme discret. On l'appelait aussi Peronnelle, et ce nom, qui a pris un sens ironique ou plaisant, n'était alors qu'un aimable diminutif, avec Perrine et Pernelle l'une des nombreuses formes populaires de Pétronille, illustre sainte. Elle était de grande maison, de bonne éducation, d'esprit charmant, avait tout ce qu'il faut pour donner des femmes du quinzième siècle l'idée la plus heureuse. Mais il est probable qu'il n'y en eut guère de comparable à Peronne, car il faut la tenir, telle que nous la connaissons, comme un des plus agréables poètes de ce temps et la femme qui écrivit peut-être les plus jolies lettres de caresse qu'on puisse imaginer. P. Tarbé, qui ne sut point son véritable nom, l'appelait Agnès de Navarre-Champagne, dame de Foix, fut pourtant celui qui la révéla, mais plutôt aux historiens qu'aux amateurs d'âmes. Paulin Paris, éditeur du *Voir-Dit* (1), ne porte pas sur elle de jugement littéraire, mais s'intéresse au romanesque de son aventure, qu'il commente même un peu lourdement.

Pour moi, je voudrais tout simplement la faire

(1) Le livre du *Voir-Dit* de Guillaume de Machaut, où sont contées les amours de G. de M. et de P., dame d'A. Avec les lettres et les réponses, etc.

entrer dans la littérature française, où on ne lui a jamais fait aucune place, et qu'elle fût tenue désormais pour la plus gracieuse des épistolières comme elle est la première par la date, puisque les lettres d'Héloïse sont en latin. Cette petite fille écrit dans une langue éternelle. Ses lettres ont une passion de grâce, un génie de séduction, une franchise de sourire dont on comprend que Guillaume de Machaut fut inconsolable, quand il les eut perdus. Je sais bien qu'une partie de ces charmes tient à la langue même du siècle et aux mœurs qui permettaient au sentiment de se dépasser lui-même dans son expression : ses balbutiements sont des caresses, elle connaît les mots dont la sonorité fait fondre le cœur et on rêve après ses phrases comme après des baisers. Je fais donc la part de l'illusion, mais quand on a confronté les lettres de Guillaume avec celles de Peronne, on se dit tout de même que la jeune fille manie bien délicatement son style tissé, comme la dentelle, avec un fil noué de place en place et toujours le même. On n'a jamais vu peut-être tant d'art atteint avec si peu de moyens, un vocabulaire si pauvre, une syntaxe si incertaine. Une femme d'esprit et étrangère pour qui j'ai mis en français moderne quelques-unes de leurs lettres ne s'y est pas trompée un instant. N'ayant aucun de nos préjugés littéraires, elle démêla aussitôt la supériorité de l'enfant sur le poète célèbre.

Un jour donc de l'an 1362, étant à Reims et relevant de maladie, Guillaume de Machaut reçut des mains du messager Henry, avec force compliments et souhaits pour sa santé, un rondeau que lui adressait une jeune fille inconnue :

RONDEL

Celle qui onques ne vous vit
Et qui vous aime loyaument
De tout son cuer vous fait présent
Et dit qu'à son gré pas ne vit
Quand veoir ne vous puet souvent
Celle qui onques ne vous vit
Et qui vous aime loyaument.

Car pour les biens que de vous dit
Tout li mondes communément
Conquise l'avez bonnement.
Celle qui onques ne vous vit
Et qui vous aime loyaument
De tout son cuer vous fait présent.

L'ayant lu, Guillaume fut ému. Il baisa le papier et puis, dit-il,

Et puis j'ostay mon chaperon
Et devant lui m'agenouillay.

Il s'ensuivit une correspondance d'amour, tout un roman que Guillaume a conté et où il a intercalé les lettres de son amie et les siennes, en narrant

les événements qui les éclaircissent et en comblent les lacunes, car ils eurent plusieurs entrevues. Peronne lui demande l'envoi de ses vers nouveaux, de sa musique nouvelle, en termes tendres, presque amoureux. Elle dit très bien ce qu'elle veut avec toujours les mêmes mots différemment et gauchement agencés. Elle est sincère, naïve et coquette aussi. Elle veut plaire.

Voici la première de ces lettres :

« Très cher sire et vrai ami, je me recommande à vous tant que je puis et de tout mon cœur, et vous envoie ce rondel. Et s'il y a aucune chose à faire, je vous prie me le mander ; et qu'il vous plaise faire un virelai sur cette matière, et vous plaise me l'envoyer noté avec ce rondel, avec les deux autres, celui que je vous envoyai et celui que vous m'avez envoyé. De ce vous remercie de tout mon cœur, et vous prie, très cher ami, si vous désirez quelque chose en retour, je le ferai de bon cœur et volontiers, comme pour l'homme du monde que le plus je désire voir. Je vous prie, très cher et bon ami, qu'il vous plaise de m'envoyer de vos bons dits notés, car vous ne pouvez faire service qui plus me plaise. Notre Seigneur vous donne honneur et joie en tout ce que votre cœur aime.

Votre bonne amie. »

Un le second rondel l'accompagne.

RONDEL

Pour vivre en joyeuse vie
J'ai mis mon cœur à aimer
Le meilleur qu'on pût trouver.
Je n'ai pas fait de folie,
Nul ne devrait m'en blâmer.
Pour vivre en joyeuse vie.
J'ai mis mon cœur à aimer.

Et quand jeunesse m'en prie,
Qu'Amour veuille commander,
Je ne le dois oublier.
Pour vivre en joyeuse vie
J'ai mis mon cœur à aimer
Le meilleur qu'on pût trouver (1).

Guillaume sent son indignité devant tant de jeunesse et tant de bon vouloir. Il fait par avance de lui-même un portrait qui découragerait son admiratrice, si l'admiration pouvait être découragée quand elle vient d'entrer dans un jeune cœur. Il avoue ses secrètes inquiétudes : « Vous me faites vivre en paix et en joie loin de vous et si j'étais en votre présence je pourrais bien chercher ce que je ne voudrais pas que l'on voulût me donner. » C'est qu'il est vieux déjà et malade, qu'il a soixante ans passés, la goutte et un œil mauvais. Il a honte de lui-même : « Je suis petit, rude, sans esprit, sans bonté, ni beauté, je ne suis pas digne de pen-

(1) Je modernise l'orthographe. Début de la lettre : « Très chieres sires et vrais amis. » Il ne faudrait pas prendre cela pour un pluriel. Voir la note, p. 31.

ser à vous. Si vous me pouviez voir, vous vous repentiriez de vos sentiments pour moi. » Mais il sait bien qu'un sentiment ne se détruit pas avec des raisonnements, et, plus confiant au fond qu'il ne l'avoue, il ne peut s'empêcher de vouer, indigne, à sa « douce amie », une grande tendresse; car, lui écrit-il, « vous m'avez ressuscité ». Cette jeune vie qui vient à lui rénove son cœur d'homme qui avait abdiqué. Il n'espérait plus rien, elle lui a rendu le sentiment qu'il avait perdu. Ici se manifeste le noble orgueil du poète. Il lui rendra cela en gloire. Parole que son génie a tenue, puisque cinq siècles et demi ont passé et que *le Voir-Dit* projette plus que jamais dans les imaginations la figure de Peronne d'Armentières. Sans Guillaume, elle serait morte comme ses sœurs, les autres femmes. Aimée et chantée par lui, elle vivra, peut-être éternelle, dans la mémoire et dans l'amour des hommes. Selon la nature, ils sont séparés, selon la civilisation et selon la poésie, ils sont unis. Qu'importe ceux qui peuvent rire d'une liaison si disproportionnée? Peronne a pour elle ceux qui songent dans leur cœur à un tel amour, ceux qui, rien que d'y songer, s'en trouvent « ressuscités », voudraient pouvoir répéter, comme Machaut : « Ni je ne puis saouler mon cœur de penser à vous ni de parler de vous à moi seul. » Les lettres de Guillaume, encore que touchées çà et là par la rhétorique amoureuse (il y était

maître), sont belles aussi, d'une frémissante sincérité. Le vieux cœur du poète se gonfle de sève et refleurit magnifiquement à ce nouveau printemps.

Bientôt, pour le guérir du doute amoureux, elle lui envoie son portrait : « Mon très doux cœur et ma très douce amour, je vous envoie mon image faite au vif aussi proprement qu'on la peut faire, pour vous conforter de ce que nous ne pouvons nous voir. » Lui, il mande à sa dame ses écrits nouveaux, *la Fontaine amoureuse*, le livre de *Morpheus*, des rondeaux, des chansons et ballades avec les airs notés, car il est aussi musicien, et la jeune fille est enchantée.

Ils se voient enfin, à Paris. Il vient, elle le fait asseoir, elle prend sa main, elle parle, il se met à trembler. Il ressent à la fois « ardure et froidure ». S'apercevant de son trouble, elle le mène au verger, et reprend la suite de son discours. Il est tendre, Guillaume est très ému. Quand elle dit :

> Vesci mon cuer, si je povoie,
> Par ma foy, je le metteroie
> En vostre main pour l'emporter,

il pleure tendrement, et, plus émue à son tour qu'elle n'aurait voulu, elle lui fait la promesse de récompenser le mal qu'il endure et de doucement le guérir. Il revint ou plutôt elle le fit plusieurs fois que-

rir à son « hostel » et se montra de plus en plus tendre au verger de leurs amours. Sous un cerisier, Peronne s'assied près de son ami et met la tête sur son épaule. Mille enfantillages, cueillir une feuille, la porter à sa bouche, la tenir entre ses dents et dire à son ami : « Baisez cette feuille ! » Il n'ose, puis se hasarde à obéir, se penche vers la feuille qu'elle aspire par un mouvement des lèvres, et c'est le coin de la « douce bouche » qu'il effleure. Alors elle fait mine de se fâcher, mais elle souriait en même temps, ce qui fait augurer à Guillaume que le jeu « pas ne lui déplaisait ». D'autres fois, ils récitent des ballades, chantent des chansons, devisent amoureusement. Guillaume, en remerciement sans doute de sa guérison, avait fait le vœu d'une neuvaine. Peronne ne lui en laisse accomplir qu'une partie, le faisant chercher à tout moment, se jugeant un plus important autel que celui de n'importe quel moutier, et on voit bien à cela que la religion qui dominait alors les mœurs se laissait volontiers dominer par elles. C'est une autre courtoisie. Cependant je crois qu'il vint à bout de sa neuvaine avec le temps, mais que de distractions ! Il dit moins de chapelets qu'il n'en assemble, faits de « noix muguettes », c'est de noix muscades, de roses et de violettes. D'un tel chapel, elle couronnait son ami, et en même temps elle lui jetait au col le plus beau des colliers, ses deux bras blancs et

doux. Et comme toute femme en pareil moment, elle lui demande :

. . Mon ami très doux,
Dites-moi, à quoi pensez-vous ?

Et il répond : « Ma douce amour, je pense à des vers que j'ai faits pour vous et que je vais vous dire. » Les vers ne sont pas des plus mauvais, mais c'était peut-être le moment d'être moins poète et plus amoureux. Ces vers sont des plaintes, des dits de casuistique d'amour, où l'on voit le poète se lamenter qu'on lui refuse ce qu'il n'ose prendre. Mais elle réplique loyalement : « Je vous aime. Ce trésor que vous désirez tant, je vous l'abandonne. Prenez-le, je vous le donne. »

La lettre où Guillaume commente cette entrevue est tendre et tourmentée. Il prodigue à son amie les noms les plus cordiaux : « Mon très doux cœur, mon très doux souvenir », et la dame lui répond par de pareilles effusions. Leur tendresse paraît égale, mais Guillaume a des scrupules. Il est toujours plein de respect et d'étonnement. Peut-être aurait-il voulu une tendre amie et non une maîtresse. Il songeait à la joie qui convenait le mieux à son état de vieil amoureux, repu de tous les plaisirs, mais surtout peut-être il obéissait à la courtoisie amoureuse qui lui défendait l'emprise sur celle qu'il aimait, et précisément parce qu'il aimait et

qu'il était aimé. Au quatorzième siècle tout n'est pas, comme plus tard, confondu. Les actes du mariage appartiennent au mariage. L'amour a d'autres rites dont Pétrarque disait les bonheurs tout spirituels, et dont Guillaume de Machaut, plus charnel, mais aussi soumis à la loi de courtoisie, conte les délices équivoques. Cependant, cette scène du verger suscite la tendresse de la jeune fille, au point qu'il est probable qu'elle se prit à ce moment-là à adorer un si loyal ami. Guillaume souffrait, pris entre sa délicatesse et son amour, entre son amour et l'amour de l'honneur de son amie. Il note ce conflit : « Et quant à la bonne volonté que vous avez de me faire chose qui me doit plaire et donner confort, je ne vous en sais ni ne puis vous en remercier tant que je le voudrais, car je n'en suis pas digne. Et quant à votre honneur (bon renom) que j'aime cent fois plus que ma vie, il ne sera jamais par mon fait tout ou partie mis en péril. »

Qu'à la suite de cette lettre elle lui permette de passer trois jours et trois nuits caché dans sa maison, que Guillaume dise :

> Que désirs par nuit me tolait (enlevait)
> Le dormir...

mais que le jour l'amour guérissait sa peine,

> Car des biens de quoy je vous conte
> Estoie péu (repu), malgré honte,
> Tous les jours une fois ou deus.

cela signifie-t-il que la *vravelette* (1) fut la maîtresse de Guillaume de Machaut? Je ne crois pas qu'il puisse y avoir de doute. Il semble d'ailleurs que cette fille singulière obéisse moins aux circonstances qu'à un dessein prémédité. On dirait qu'avant même de le connaître elle a décidé d'appartenir au plus grand poète de son temps, afin d'en être chantée et emportée dans sa gloire à travers les siècles. Nous n'assistons pas à une amourette, à un caprice que rien dans Machaut n'eût justifié, ni même encouragé. Cette Peronnelle est une volonté. Elle construit une œuvre en même temps qu'une aventure.

III

Peronne apparaît donc dans le véridique roman dont elle fut l'héroïne, et l'auteur du *Voir-dit*, le mémorialiste, telle que le personnage qui conduit les événements. Cela est commun, quoique pas à ce point, mais les hommes ne s'en aperçoivent pas car la vanité leur emplit les yeux. Les femmes, en amour, n'en ont aucune. Elles poursuivent un dessein, mais assez rarement avec l'habileté qui se voit dans cette histoire. Il faut dire que Guillaume n'a pas non plus l'ordinaire jactance masculine ; il

(1) Demoiselle, *puellula*. Diminutif du mot allemand *frœulein*.

est secret et discret, prudent jusqu'à se faire ainsi apostropher par Peronne :

J'à couards n'ara belle amie.
(Jamais couard (timide, timoré) ne réussira en amour.)

Sans doute, mais Guillaume, qu'elle méconnaît à ce moment-là, est surtout une sensibilité. La jeune fille en joue à son gré, elle la modère, elle l'exalte, sans guère jamais perdre entièrement la direction d'elle-même. Je ne veux pas dire qu'elle ne trouva pas son aventure émouvante, mais l'émotion de son amant fut assurément plus profonde et plus ingénue. Guillaume de Machaut aurait pu lui dire, s'il avait été plus expert à dissocier les sentiments : « Ce que tu aimes en moi, c'est l'odeur de mes livres ! » Mais il était ivre et jouissait sans réfléchir à ce magnifique exemple de la douce emprise du bien dire sur le cœur incertain des femmes :

Il n'est si dure départie
Comme c'est d'ami et d'amie.

Il fallut se séparer. Guillaume dut se résigner à remettre aux lettres et aux messagers le soin d'exprimer ce qui restait en son cœur de reconnaissance amoureuse : « Mon très doux cœur et ma très chère amour, il me souvient et souviendra de la très douce et sade (délicieuse) nourriture dont votre noble cœur m'a franchement et doucement repu et

par plusieurs fois et sans demander. Désir tant me point et assault de telle manière qu'il convient que j'aie le cœur si étreint que la liqueur (des larmes) en descend parmi mes yeux. » Et quelques jours plus tard : « Un bien d'amour donné et reçu secrètement en vaut cent, et un jour bien employé vaut un an, et est remède et confort contre la mort, contre désir et contre fortune. » La réponse de Peronne, bien jolie et bien délicate, est un acquiescement. Elle fera son bon plaisir et le fera volontiers et aimera son ami sur toute créature humaine très loyalement, tous les jours de sa vie ; et elle accorde un nouveau rendez-vous, dans son verger, la nuit,

Après souper, pour nous déduire,

et elle y arrive la première. *Le Voir-dit* ne nous renseigne jamais sur les lieux de rendez-vous. C'est la seule prudence de ce livre sans voiles. C'est Paris ou quelque ville ou château de Brie ou Champagne où les Conflans avaient de nombreux domaines. Cette fois, c'est à Paris, d'où on s'en va en pèlerinage à Sainte-Jamme et de là à la foire du Lendit à Saint-Denis. Ils sont accompagnés d'une amie, Guillemette, et, la foire parcourue, ne trouvent de logis que chez un riche vilain qui leur cède une chambre à deux lits, toute semée d'herbe verte ; au Louvre, il n'y avait que de la paille. Il y a là un charmant épisode, tout de naïveté, et non de perver-

sité, car c'est encouragée par la présence de Guillemette que Peronne veut chastement dormir (ils sont tout habillés), un bras sur son ami. Guillaume songe, sans oser remuer. Elle se réveille pour dire : « Embrassez-moi », et elle se rendort gentiment. Il fit, de cette nuit singulière, une ballade :

Gent corps, faitis, cointe, apert et joly,
Juene, gentil, paré de noble amour,
Simple, plaisant, de bonté enrichy
Et de biauté née en fine douçour...

Elle répondit par un rondel « qui ne me semble mie lat (laid) », dit Guillaume ; et, en effet, il est bien gentil dans sa grâce un peu grêle :

Autre de vous jamais ne quier (veux) amer,
Très doux ami, cui (à qui) j'ay donné m'amour ;
Car à mon gré je ne puis mieux trouver...

Il la retrouve à Paris dans sa chambre. Comme il est convenu, il la réveille,

Mais la belle ne dormait mie.

Elle se retourne, et son ami peut l'admirer dans toute sa beauté, sans atours cette fois,

Fors que les œuvres de nature (1).

Guillaume, toujours timoré, a peur qu'on ne

(1) On couchait sans chemise, au quatorzième siècle. Voyez, entre autres, le début de *Partenopeus de Blois*, cet envers de la fable de Psyché.

vienne. Mais elle est de grande maison. On n'entre chez elle qu'à son ordre, et elle laisse contempler sa couleur vermeille, sa gorge polie et tendre. Guillaume ému tombe à genoux et commence une prière à Vénus, vraiment d'une grande allure :

Vénus, je t'ay toujours servi,
Depuis que ton ymage vi (je vis)
Et dès lors que parler oï (j'ouis)
De ta puissance...,

Tu ies ma dame et ma déesse,
Tu ies celle qui mon cuer blesse
Et le garis par ta noblesse
Si doucement...

Et Vénus évoquée descend dans une nue et fait le miracle que le poète attend avec ferveur :

Et mes désirs fut accomplis.

C'est alors que Peronne lui remet la clef de son trésor, de son honneur, de sa richesse, de tout « ce dont puis faire largesse », dit-elle, en ajoutant que ce trésor ne peut être diminué par le récit de leurs amours, tel qu'elle veut que Guillaume l'écrive à mesure que la vie en fait naître les épisodes. Elle est fière de cette tendre liaison.

Les lettres échangées après leur nouvelle séparation rappellent amoureusement le souvenir de cette fête matinale. Peronne avoue qu'elle pense à cela et à son ami plus qu'à prier Dieu. Elle l'a longtemps

regardé par la fenêtre, à son insu, pendant qu'il s'éloignait. Quoi qu'il se soit passé entre eux, elle ne regrette rien, sinon l'heure écoulée dont elle espère le retour. Et quelles appellations tendres : « Mon très doux cœur et mon très doux et très loyal ami. » Presque pas une phrase qui ne soit ponctuée de ces mots qu'elle ne se lasse pas de répéter : « Mon très doux cœur. » Elle reçoit une lettre de lui, se trouve presque mal en reconnaissant l'écriture, va s'enfermer dans sa chambre, s'enivre des dits de son bien-aimé. Guillaume lui adresse une curieuse et belle pièce de vers monorimes où tous les deux vers revient celui-ci :

Mon cœur, ma sœur, ma douce amour.

On n'a peut-être jamais rien écrit de plus tendre, de plus musical. C'est une plainte de harpe et de hautbois, monotone délicieusement. La langue disait alors *plour*, *coulour*, *chalour;* de tels jeux ne sont plus possibles.

Mon cuer, ma suer, ma douce amour,
Voy ma peine, voy mon labour,
Mon cuer, ma suer, ma douce amour,
Voy ma très amère tristour.
Mon cuer, ma suer, ma douce amour,
Voy mes meschiés, voy ma doulour.
Mon cuer, ma suer, ma douce amour,
Voy que de mort suy en paour...

Elle lui répond, car elle est dans un pareil état d'esprit, par une ballade qui a pour refrain :

Et tout pour vous, biaus dous loyaus amis (1).

« Otez de votre cœur douleur et ennui, car toute ma vie, vous ne me trouverez lasse de faire chose qui vous doive plaire. » Donc, soyez en joie et en liesse. Pour cela, je vous envoie cette ballade « que j'ai puisée en la fontaine de larmes où mon cœur baigne quand je vous vois si malheureux ». Et elle revient sur le sentiment de fierté qu'elle éprouve à l'idée que leurs amours vont être divulguées par son amant, par celui qui est pour elle la plus chère chose qui soit au monde. Et de cela elle loue « Dieu, Amour et Vénus ». Elle a un regret, mais c'est de n'avoir pas connu et aimé plus tôt son ami, « car c'est le plus grand regret que j'ai du bon temps que nous avons perdu ». En lui renvoyant le même messager qui porta sa première lettre, elle a ce mot charmant : « Nous le devons aimer, car c'est par lui que nos amours furent commencées. » Sa tendresse s'étend jusqu'au frère de Guillaume, qu'elle appelle « mon frère et le vôtre », et elle lui envoie un anneau d'or. Puis c'est toute la matière des vains et adorables dialogues d'amour, ces sentiments de doute, d'indignité, cette exaltation, ces

(1) Remarque grammaticale : l's est encore très souvent, au rebours du français moderne, la marque du singulier.

redites émouvantes. Nul changement dans la situation amoureuse. C'est le point mort du roman, c'est-à-dire son point le plus haut, son moment d'immobilité, entre ciel et terre, l'instant où les amants sont comme suspendus dans l'espace, dans un beau nuage qui est pour eux le monde.

Mais voici l'heure fatale. Il y eut des rendez-vous manqués, des malentendus, des justifications, une réconciliation, puis le silence. Pourtant Guillaume aima son amie jusqu'à la mort et rien ne prouve que Peronne ne conserva pas de lui un très tendre souvenir. Sa dernière lettre, celle qui clôt le roman, est très loin d'ailleurs d'indiquer la fin de leurs relations. Elle semble bien l'aimer toujours; elle lui recommande la prudence. On devine que sa conduite a été soupçonnée sinon découverte par sa famille, ou qu'il est question pour elle d'un mariage, d'un sérieux et féodal mariage, mais elle ne parle pas moins de certaines corrections au *Voir-dit* dont elle désirerait entretenir Guillaume de vive voix. Le poème parut bientôt, et Peronne, cachée sous d'obscurs anagrammes, ayant joui de l'amour qu'elle avait voulu, put jouir aussi de la renommée que lui fit la poésie de Machaut. Son nom demeurera-t-il si mystérieux? En 1377, à la mort de Guillaume, Eustache Deschamps adressa une ballade à celle qui avait été la dame de son maître·

Après Machaut qui tant vous a amé,
Et qui était la fleur de toutes fleurs...
Veuillez, lui mort, pour l'amour de celui,
Que je sois votre loyal ami.
Eustace suis par droit nom appelé ;
Hé Peronne !...

Ne faisons pas la vilaine supposition que, mariée ou non, elle se soit alors repentie de la gloire amoureuse qu'elle avait désirée plus que l'amour même et, puisque ne nous savons rien de plus sur elle, accordons-lui une constance sans laquelle les plus beaux sentiments n'atteignent pas à toute leur beauté. Ce qu'il y a toujours de moins bon et de moins intéressant dans les romans, comme dans la vie, qui est la matière de quoi ils doivent être faits pour être valables, c'est la conclusion. Nous sommes enclins à y mettre ou à y chercher une logique que ne comporte guère le développement des jours, qui s'y plie rarement. Laissons donc ce que ne nous dévoile pas *le Voir-dit* et même n'en retenons que l'exceptionnel, c'est-à-dire le caractère même de la dame qui en dicta les événements. Il est singulier, et c'est à peine si on en trouverait dans l'histoire un second qui pût lui être mis en parallèle. J'y trouve un mélange presque inexplicable de volonté et d'ingénuité, de sensibilité et d'adresse à diriger en vue d'un but lointain cette lourde masse d'émotions que constitue un amour provoqué et partagé.

Ce n'est pas très clair, peut-être. Je veux dire que la passion que veut faire naître Peronne d'Armentières, elle y est prise, elle-même, au point de perdre un moment la tête, mais un moment seulement puisqu'elle a l'énergie de se retirer du jeu au moment le plus pathétique sans autre motif qu'un retour de volonté. Qu'elle eût quinze ans, ou qu'elle en eût vingt, c'est une maîtresse fille. Et comme elle manie les sentiments en action, elle les manie littérairement, avec une vive souplesse. Elle se plie avec tant de grâce à toutes les situations qu'on voit bien qu'elle les a prévues et qu'elle y dessina d'avance ses attitudes. Quel contraste avec la simplicité de Machaut que ses expériences amoureuses laissent désarmé devant l'âme compliquée de cette jeune fille dont la petite main le guida et le plia ! Mais, après tout, il se peut qu'il n'y ait là qu'une illusion et qu'on la doive au talent poétique et psychologique de Machaut, qui aurait voulu présenter cet épisode de sa vie comme une œuvre du destin, pour diminuer sa responsabilité dans une conquête si extraordinaire. Il y a réussi, si tel a été son dessein, car il apparaît dans cette histoire tel que mené vers un but qu'il n'a pas choisi, qu'il n'a même pas soupçonné. Il serait d'ailleurs téméraire d'affirmer que Peronne, qui le connaissait et qui y tendait de toutes ses forces, connût également tous les moyens qu'il lui faudrait

employer pour l'atteindre. C'est la curiosité de l'aventure que, commencée sous la forme d'une correspondance littéraire, elle traversa toutes les phases d'une passion charnelle, pour retourner enfin à sa forme première. La vie fournit rarement à un homme de génie un roman aussi harmonieusement construit. C'est pourquoi il est également à la gloire de Guillaume de Machaut et à la gloire de Peronne d'Unchair, dame d'Armentières.

LE CÉLIBAT ET L'AMOUR

On s'est efforcé, depuis une centaine d'années, d'identifier deux états qui n'ont pourtant que peu de rapports ensemble, l'état d'amour et l'état de mariage. C'est tout à fait nouveau dans l'histoire des mœurs. Les anciens n'y avaient jamais songé; les modernes, non plus. Il a fallu, pour permettre une telle association d'idées, la renaissance chrétienne qui a caractérisé ce siècle fameux par ses incohérences. Cela permet de parodier quelque peu le dire de Pascal sur la justice et sur la force. Les moralistes, ne pouvant vaincre l'amour ni faire qu'il devînt chrétien, l'ont mis dans le mariage, où ils étaient sûrs de le déshonorer et même de l'assassiner. Certes, il serait plus commode et peut-être plus agréable même de trouver l'amour dans le mariage plutôt que d'aller le chercher au hasard des chemins de la vie, mais s'il s'y rencontre quelquefois il n'y fait que de brèves stations pour lais-

ser ensuite fort désemparés ceux qui se sont laissé prendre à un tel piège.

L'amour est passager et le mariage est permanent. Ce sentiment et cette institution sont à peu près contradictoires. D'ailleurs l'amour n'est délicieux que dans ses commencements, ou bien il faut avoir le génie d'aimer pour en renouveler constamment la ferveur. Des amants parfois prennent en eux cette volonté, ils reçoivent cette grâce, à force de la désirer, mais les époux, confiants dans leur sécurité, croient d'abord qu'elle est une des conséquences du mariage et sont fort étonnés de voir qu'elle leur échappe. Ils s'ennuient, l'un en face de l'autre, à regarder des yeux qui ne parlent plus, des bouches sans baisers. L'amour ne dure pas, il se renouvelle. Or, le mariage s'oppose à ce renouvellement. Donc l'amour et le mariage sont incompatibles.

Le mariage a d'autres buts et d'autres mérites. Soit. Mais ce n'est ni pour les contester ni pour les exposer que Octave Uzanne a écrit *le Célibat et l'Amour*. Cette matière ne l'intéresse pas. Il n'a point l'âme conjugale, ayant tout d'abord pris le parti de l'abstention dans le débat entre Panurge et Pantagruel. Le titre de son traité indique clairement son propos. Il a écrit pour les amants un manuel du libre amour.

Tout d'abord il est un fait certain, c'est qu'on

est né amant comme on est né mari. Il faut, pour cela, des qualites spéciales dont la première est la sensibilité, c'est-à-dire l'aptitude à la tendresse. La plupart des hommes confondent l'amour avec le besoin d'aimer, dont Banville disait que c'était une expression et une idée à faire reculer des étoiles, et, bien entendu, ils confondent audacieusement ce besoin d'aimer, que l'on pourrait encore prendre sous un certain sens sentimental, avec ce besoin génésique dont Havelock Ellis a fait tenir tout le mécanisme en ces deux mots fort indécents, tumescence et détumescence.

Sans doute, tout amour, le mystique même, a une base physique, et l'ayant maintes fois affirmé au grand scandale des imbéciles, je ne me contredirai pas en niant un parallélisme, d'ailleurs évident, mais la tumescence et son corollaire ne sont que des incidents naturels dans le roman de la tendresse. Lisez donc, page 19, la précieuse citation de Mme de Lambert. Vous verrez que ce qui symbolise tout l'amour pour le commun est peu de chose pour le véritable amant. J'ai même vu des amants d'expérience éluder ce « terme de l'amour », craignant douloureusement qu'il ne justifiât que trop son nom. Ils avaient tort, sans doute, avec toute leur expérience, car ce moment seul vaut par lui-même qu'on en risque l'épreuve. Le lien amoureux sort de la forge solide à supporter tous les

chocs ou fragile à céder à la moindre poussée. C'est une chance à courir, mais qui dira d'autre part la beauté du désir qui s'exalte en se crucifiant ?

Ce sont là des traits trop exceptionnels. L'amour suit d'ordinaire une marche plus décisive où le beau fleuve prend vite des allures de torrent. Après les premiers regards, les aveux plus ou moins déguisés, les légers contacts, les amants cherchent invinciblement à satisfaire le désir de mutuel plaisir qui crie en eux. Et le « terme de l'amour » est atteint. La nature n'en demande pas plus, et Don Juan non plus, qui lui obéit avec scrupule. Mais Don Juan est un peu borné. Cet homme, qui a mordu à tant de femmes, n'en a peut-être savouré aucune. Au fond, c'est un sot. Il a connu beaucoup de femmes, il n'a pas connu la femme, qui ne se donne jamais toute du premier coup. Figurez-vous un amateur de livres qui passerait en se promenant dans une bibliothèque, allongerait la main çà et là, ouvrirait, remettrait en place, continuerait son chemin en répétant toujours le même geste et qui aurait la prétention d'avoir lu, d'avoir rêvé, d'avoir médité! C'est le Don Juan, amateur de femmes. Le Don Juanisme n'est qu'une suite de viols plus ou moins consentis. Ce n'est pas ainsi que se conduit l'amant. L'être qui lui donne du plaisir est aussi celui qui lui donne du bonheur, et il sait que le bonheur ne s'épuise pas comme on vide

un verre de vin. La femme qu'il a conquise, il veut en dépecer longuement l'âme et le corps, apprendre à lire dans ces yeux changeants, que le rêve clôt à demi et que la volupté agrandissait. On dirait parfois qu'elles marchent au supplice. La montée est douloureuse. Elles voient le sommet et l'atteignent rarement du premier vol. Il faut un peu d'habitude et que l'amant devine les caprices physiologiques de la chair, et quels mots et quelles caresses l'âme et les nerfs attendent pour s'épanouir. Car le véritable amour n'est pas égoïste ou l'est tellement qu'il ne desserre l'étau que sur une proie broyée et ruisselante. Alors l'âme des femmes s'épanche comme une fontaine. Malheureusement le moment parfois leur semble propice pour s'égarer en confidences sur leur prochain chapeau. Ce sont les charmes de l'intimité. Mais on devine parfois aussi que ce système de bavardages n'est qu'une manière d'alibi. La femme a la pudeur de sa joie, puis elle ne trouve pas, comme l'homme, des mots pour chanter sa volupté, ou elle ne trouve pas les mêmes. « Mon chapeau sera très très joli » veut souvent dire : « Mon amour, je t'adore. » Il faut savoir cela.

Il arrive nécessairement, quand on est entré dans la forêt charnelle, qu'on repasse si souvent par les mêmes sentiers que les feuilles, les fleurs et les odeurs s'effacent, pâlissent, s'atténuent. On s'habi-

tue aux épanchements, aux gestes, aux discours. Le cri que l'on prévoyait arrive toujours dans la même modulation, et un jour vient où d'un commun accord on espace les rendez-vous, en attendant le jour où on les oublie. Puis, on se sourit sans étonnement et sans embarras, quand on se rencontre. C'est qu'on a déjà recommencé une autre partie au grand jeu de l'illusion. Et la vie passe. Mais je n'ai pas parlé des cas où l'un des amants s'est lassé plus tôt que l'autre. Ce sont probablement les plus fréquents. On n'est pas arrivé à obtenir le synchronisme de deux pendules. Comment pourrait-on l'exiger de deux cœurs? Il y a là pour l'un des amants de petites ou grandes heures difficiles à passer. C'est une des rançons de l'amour. Aussi bien, on s'y attendait un peu. Les vrais amants n'aiment pas les tragédies. « Je ne sais compter que les heures aimables », me disait une femme de beaucoup d'esprit et qui a le sens véritable de la vie.

Je n'aime pas beaucoup la méthode de Don Juan, ni d'ailleurs aucune méthode, mais il faut avouer qu'elle peut valoir à l'amant d'étranges bonheurs. Dans ce cas, il n'est plus l'amant, il est le voyageur, le promeneur, le rôdeur, et il ne suit pas une méthode, il profite de l'occasion, tout simplement. Je pense à l'union brusque de deux désirs que le hasard a jetés l'un vers l'autre. Ce n'est plus le

choix d'un être ennoblissant l'acte nécessaire ; c'est l'espèce tout entière se mêlant en deux êtres avec une obscure frénésie. Pas de nom, pas de lendemain, mais un souvenir qui sera peut-être un regret, lors des rencontres trop civilisées.

Ecrire sur l'amour, c'est surtout résumer ses expériences, ou ses espérances, quand on est en âge d'interroger l'avenir ; c'est, en un mot, se raconter soi-même. Je ne vois guère que Spinoza qui ait pu parler de l'amour avec un détachement parfait et une lucidité impersonnelle, situation que l'on considère généralement avec plus d'admiration que d'envie. En dehors de lui, il n'y a que des compilations, des aveux ou des désirs. Je mets les aveux au-dessus de tout. Je veux qu'un livre sur l'amour puisse être précédé d'une de ces anciennes estampes symboliques où le saint patient tient délicatement son cœur au bout de ses doigts. Et je passerais sur ce mauvais goût de l'image en faveur de sa candeur. Mais j'aime assez que ces aveux m'arrivent enveloppés dans une piquante et plaisante doctrine. Je compte sur ma perspicacité pour les découvrir comme « mouche en lait », tout simplement. Avant d'entamer l'éloge du célibat, Octave Uzanne en a mené sagement la vie, plus prudent que les poètes qui vantèrent l'ambroisie sans y avoir goûté. Cette précaution suffirait à me mettre en confiance si je n'avais mille autres raisons pour

écouter complaisamment ses discours. Un homme parle de ses expériences. C'est une philosophie colorée par le rêve, car où mettrait-on du rêve, si on n'en mettait dans l'amour? Un chapitre m'a plu particulièrement par les petites dissertations concentrées qu'il contient sur plusieurs points rares de la théologie amoureuse :

Que l'amour colore la vie et comment une passion en renouvelle la sève et l'éclat ;

Mais combien il est rare, au point que la plupart des hommes ne l'ont pas rencontré, ou ont fui, pris de peur à sa vue insolite ;

De l'avantage qu'il y aurait, pour la culture du bonheur, à donner à la femme l'initiative du choix en amour (Oui, mais elles se tromperaient tout aussi souvent que les hommes) ;

De la médiocrité de l'adultère ;

Sur cette parole de Mme de Staël : « Il faut pour s'aimer dix ans ou dix minutes » ;

Sur la naïveté des femmes que l'on appelle méchamment de la sottise ;

Sur ce point, que les femmes les plus difficiles à conquérir sont encore les plus faciles à conserver ;

Sur les confidences ;

Sur l'avantage pour une femme d'être laide ou de n'être pas, du moins, une beauté éclatante ;

Sur les trois mots qui synthétisent l'amour : désirer, posséder, regretter ;

Et sur bien d'autres points où l'originalité et la pénétration d'esprit de l'auteur se font très bien voir.

Les femmes aimeront-elles ce livre? Il serait surprenant que leur curiosité au moins n'en fût pas émue. Qu'elles lui cèdent, si elles se sentent au cœur la volonté d'être des amantes véritables, car l'auteur prévient loyalement. Il n'a écrit que pour les amants sincères et libres, ce qu'il vous expliquera bien mieux que moi dans une délicate et sage introduction. Mais qu'il m'ait jugé digne d'écrire cette préface incertaine, c'était me comprendre dans la troupe sacrée des *Happy few*. C'est pourquoi j'ai modulé ces quelques notes sur la flûte de Pan qui ouvre le chœur.

LÉON DIERX ET LE PARNASSE

On a soutenu récemment en Sorbonne une thèse sur « les Théories du symbolisme ». C'était M. Gazier qui présidait. Il avait l'air un peu effaré. Ce qu'il connaissait du mouvement littéraire contemporain se rangeait mal sous les arguments choisis par le candidat, et la dispute avait l'air de tourner sur quelques points obscurs de la littérature péruvienne. Que n'avait-il plutôt choisi, ce candidat, pour l'objet de ses méditations universitaires la période parnassienne ! On nous en a tant parlé depuis bientôt trente ans que M. Gazier lui-même n'ignore pas les principales sonorités de cette histoire. Il connaît tout au moins Glatigny et ses aventures, moins bien que moi peut-être, car il faut qu'il récite l'office de Port-Royal, dont je me désintéresse, mais il les connaît. Glatigny est le pivot du Parnasse. Toutes les réminiscences littéraires — depuis la *Légende du Parnasse contemporain* de Catulle Mendès — qui ouvrirent la série en 1884, jusqu'aux *Souvenirs* de M. Bergerat, qui sont

d'hier matin, content et racontent la petite odyssée du poète vagabond qui avait pris dans les imaginations de ce temps-là des proportions figuratives. Si on faisait l'histoire littéraire avec les souvenirs et les jugements des contemporains les uns sur les autres, qu'elle ressemblerait peu à celle où se fixe à peu près la postérité ! Celle du Parnasse, en particulier, serait singulière et on y moissonnerait les grands hommes drus comme épis sous la faucille. On connaît l'anthologie, d'ailleurs excellente, intitulée *Cent poètes lyriques du dix-septième siècle*. Le Parnasse à lui seul, pour ses vingt années de règne, en fournirait autant et plus, tous, en leurs meilleures œuvres, d'une égale perfection, d'une égale impersonnalité, d'une égale maîtrise ès roueries du verbe. Ce monde immense de poètes (il y en eut partout, jusqu'aux moindres bourgades) s'abreuvait au *Petit traité de poésie française*, de Théodore de Banville, homme charmant, mais qui avait la rime intolérante, dont la tyrannie souriante et inflexible, si elle a matérialisé jusqu'au marbre, jusqu'à l'airain cette chose ailée qui est la poésie, lui a fourni du moins une règle admirable pour ne pas forligner. Les cent poètes allégués plus haut sont presque tous antérieurs à Boileau, à son influence. Le fameux législateur ne régenta que le passé et son autorité ne produisit que le néant ; ils sont, lui et Racine, un mur après lequel commence un

désert de cent cinquante ans. Banville eut une bien autre fortune ; sa régence détermina une ère d'incroyable fécondité.

Le groupe directeur des Parnassiens détermina-t-il la fondation ou la prospérité de la maison Lemerre, ou est-ce la fortune de cette maison qui entraîna celle des poètes ? Il est certain que les éditeurs ne se comprennent pas sans les auteurs, mais les auteurs tirent un profit évident de l'éditeur qui les accrédite. Toujours est-il que l'histoire de la librairie du passage Choiseul est inséparable de celle de la poésie parnasienne. Xavier de Ricard dirigeait un journal hebdomadaire, *l'Art*, qui végétait. Catulle Mendès lui conseilla de l'appeler *le Parnasse contemporain* et de le réserver à la poésie, de lui donner comme explication : « Recueil de vers nouveaux. » Cela ne tenta pas davantage les acheteurs, et la publication allait mourir, quand Lemerre, qui venait d'entreprendre *la Pléiade française*, comprit l'intérêt qu'il aurait à réunir chez lui les poètes nouveaux aux poètes anciens, et prit à sa charge les frais de cette anthologie, qui d'ailleurs paraissait déjà sous son adresse. Cela se passait en 1866. Dès la première livraison, un nom inconnu s'accola aux noms glorieux de Théophile Gautier et de Banville, celui de Heredia ; puis vint Leconte de Lisle, déjà illustre, puis une foule dont les uns devaient éternellement demeurer dans les

limbes et les autres en sortir au hasard des destinées : Mendès, Coppée, Verlaine, Mallarmé, Dierx, bien d'autres.

De tous ces poètes du Parnasse aucun ne fut populaire ni même connu du public en tant que parnassien, c'est-à-dire impassible et impeccable. C'est qu'ils avaient tous, en ces années, et jusqu'à Coppée, et jusqu'à Verlaine, une attitude de peintres décorateurs. Ils décrivaient la vie, surtout en ses parties éclatantes ou pittoresques, ils dédaignaient d'y participer autrement que par des allusions très hautaines. En haine des lamartiniens et des fils de Musset, qui en avaient bien abusé, il faut le reconnaître, ils refusaient au poète la permission de mêler le sentiment à la poésie, ce qui semble bien froisser le sens commun, car c'est à cela même que la poésie peut et doit servir, à donner quelque noblesse à l'expression des sentiments, et rien de plus. Quand la poésie néglige le sentiment, dont est tissé presque toute la vie humaine, elle n'a que deux sources d'où faire jaillir son lyrisme : la légende et la description. C'est très vaste assurément, mais peu émouvant, et la poésie qui n'émeut pas est bien près de n'être rien. Il y a un tableau de Poussin représentant une forêt luxuriante et violente qui semble étreindre et dévorer l'espace, et au milieu de cette forêt, on aperçoit un petit lac, et sur ses bords deux petits être nus, à peine visibles tellement ils

sont noyés et absorbés dans cette mer de feuillages. C'est la poésie parnassienne. Seulement elle a oublié les deux petits bonshommes dont la présence suffit à illuminer le paysage: elle a oublié d'y mettre l'amour ; elle a oublié Daphnis et Chloé, qui ne sont que deux mouches, et qui, couchés là, renversent les proportions et font que la forêt immense n'est plus qu'un berceau de verdure. Mais ceci n'est qu'une impression personnelle. Il n'y a pas de recette pour vivifier la poésie. C'est un don qui nous est conféré quand on a la fierté de son état d'homme et de toutes ses sensations et de toutes ses émotions.

Il y a une étrange parenté entre la pure poésie parnassienne et la poésie didactique du premier Empire. L'une, comme l'autre, s'exerce presque toujours sur des sujets extérieurs à l'âme humaine, et son unique but est, dirait-on, de provoquer l'étonnement devant la difficulté vaincue. Elle nous donne l'impression d'être maniée par des artistes d'une habileté extrême, mais un peu mécanique, à qui le sujet importe peu, pourvu qu'il permette le déploiement de la virtuosité. Jamais aucune école ne fit une telle part au talent, et le talent est le tortionnaire de la poésie. Son exercice demande la plus grande discrétion. Il ne doit intervenir que dans les cas difficiles. Quand il s'étale tout le long d'une œuvre, comme dans celle de l'abbé Delille (aucun poète n'en

eut peut-être davantage), il fait œuvre de mort. Jusqu'au funeste exemple de Leconte de Lisle, Victor Hugo avait tenu le sien dans une certaine réserve. Lâché, il ravagea sa poésie, y détruisit toute ingénuité. Mais si on devait défendre la poésie aux poètes qui n'ont que du talent, ce serait la défendre à presque tous, car le génie est rarement capable de se soutenir tout seul. On veut donc dire tout simplement que les Parnassiens abusèrent des recettes, des procédés, des règles, de tout l'attirail orthopédique par lequel la poésie se soutient dans l'attitude noble et simule la perfection continue. On ne me fera pas dire que l'art parnassien n'a pas atteint une certaine beauté ni que cette beauté n'a pas souvent réalisé l'idéal de Baudelaire (si peu pratiqué par ce poète de l'émotion et de la perversion) :

Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre !

Et puis, si je constate la rigidité de leur technique, je ne leur reproche pas de ne pas s'en être évadés. On ne s'évade des règles qu'avec le temps et ce n'est pas toujours le meilleur qui s'en évade le premier. Mais qu'on me laisse me réjouir de ce que la poésie d'aujourd'hui n'en a presque plus, hormis celles que le poète se forge à lui-même, par un reste de superstition, qui passera. Le talent, dans ce système, est mal à l'aise et ne fait plus aucune illusion. Il n'y

a qu'à parcourir quelques volumes de vers libres, pour voir à quel point le nouveau masque est transparent. Il est vrai que les praticiens du système sont en train de le remmailler, mais il faudra cent ans avant qu'on y soit pris.

Cependant il s'agit de Léon Dierx, de ses rapports avec le Parnasse, de ce qui caractérise sa manière, et il me reste bien peu de lignes pour m'acquitter de tant de choses. Aussi bien, une bonne étude vient de paraître sur lui et je n'ai écrit tout d'abord son nom que pour rattacher à l'actualité ces réflexions générales, car il est en train de publier sans bruit, avec un noble désintéressement de toutes vaines louanges, l'édition définitive de son œuvre. J'aperçus pour la première fois Léon Dierx à la Bibliothèque nationale, et son nom me le signala plutôt que son attitude ; car c'était une grand silhouette timide, sobrement vêtue de noir, laquelle, au premier abord, ne décelait rien d'un poète. En ce temps-là, je ne connaissais guère de sa poésie que *Soir d'octobre*, rencontré dans une vieille livraison de *l'Artiste*, mais cela suffisait pour que j'en considérasse l'auteur avec une certaine curiosité. Il est peu question de Léon Dierx dans les abondants souvenirs de l'école parnassienne. On peut affirmer qu'il ne survivra point par l'anecdote,car on ne lui prête aucun bon mot et on ne le représente jamais dans une situa-

tion pittoresque. Il ne doit compter que sur son œuvre. Il est, je pense, l'homme qui se désintéresse de tout, hormis de la poésie. Employé dans un ministère, il dédaigna, tel Samain à l'Hôtel de Ville, d'y briguer le grade honorable de rédacteur; l'un mourut expéditionnaire, l'autre prit sa retraite en cette même qualité : quelle leçon pour les ambitieux ! Il est possible que sous cette indifférence il y ait eu dans les deux cas une sorte d'incapacité administrative. Cependant, cela est bien douteux pour Samain, que j'ai connu instruit presque en toutes choses, discoureur, directeur de conscience, esprit solide, à tendances, aurait-on dit, pratiques. Je vois plutôt dans ces destinées paradoxales l'exemple d'esprits qui ne voulurent pas se dédoubler, qui, méprisant les subtilités de la cloison étanche, se donnèrent tout entiers à leurs penchants les plus nobles et finirent par ne pas les dissocier de l'exercice même de la vie.

Cette attitude a valu à Léon Dierx beaucoup de respect de la part des générations poétiques successives, et ce respect a grandi à mesure que l'homme est devenu plus solitaire, chêne survivant de la forêt détruite. On lui a su gré de n'avoir voulu ou de n'avoir pu être que poète, alors que ses contemporains du Parnasse devenaient tant d'autres choses aussi, chroniqueurs, critiques dramatiques, romanciers. Si c'était un jugement, il serait peut-

être à réformer, mais c'est un sentiment et on ne peut s'empêcher parfois de le partager volontiers. Ce n'est pas que la jeunesse qui admire Léon Dierx soit extrêmement familière avec ses œuvres. Il y a l'admiration et il y a l'amour. L'amour pour les poètes survit rarement à la génération des disciples immédiats. Je crains que, comme toute la poésie du Parnasse, celle de Dierx n'apparaisse déjà, du moins en grande partie, comme une beauté trop historique, trop sombre aussi. Ce qu'elle contient d'émotion ne filtre plus assez à travers ses pores. L'endosmose se fait difficilement, mais elle se fait encore. La récente édition de ses deux volumes de vers en est la preuve et c'est vraiment tout ce que pouvait souhaiter un poète dont l'originalité repose sur l'expression de la pensée plutôt que sur la pensée même, trop uniformément désespérée. Cela ne veut pas dire que Dierx soit un virtuose de la rime et du rythme, un de ces jongleurs de la consonne d'appui qui méprisent tout ce qui ne porte pas l'écho d'une sonorité pleine. Non, et c'est en cela même qu'il se sépare des acrobates, ses frères ; il ne sacrifie jamais au son la pensée mélancolique qui l'obsède ; chez lui la manière d'exprimer les choses ne prévaut pas sur les choses qu'elle exprime. Son vers toujours noble a parfois des souplesses, des ondulations qui semblent se modeler avec ténacité sur les paysages d'âme et de nature qu'il décrit. Telle laisse

de ses vers beaux et pleins porte en son lacis la fatigue même des choses et leur rythme lassé. Je pense toujours au *Soir d'octobre* (1), qui est une merveille de fluidité automnale :

Un souffle lent répand ses dernières caresses,
Sa caresse attristée au fond du bois tremblant ;
Les bois tremblent ; la feuille en flocon sec tournoie,
Tournoie et tombe au bord des sentiers désertés...

Tout le morceau n'est qu'une seule strophe, une strophe de cinquante vers et la plus belle qui soit peut-être et la mieux tressée, mais de semblables pages sont rares dans sa poésie. Comme Leconte de Lisle, dont il est le disciple plus frémissant, Léon Dierx aime surtout à évoquer, au-dessus de la nature, les visions grandioses, les lourdes légendes épiques, l'horreur des destinées surhumaines :

J'ai détourné mes yeux de l'homme et de la vie,
Et mon âme a rôdé sous l'herbe des tombeaux.

Oui, il s'est trop complu tout d'abord dans son pessimisme tragique, mait la vie a fini par le toucher et par l'émouvoir. Il a découvert qu'avant de mourir les cœurs étaient vivants et qu'avant de souffrir ils connaissaient des heures de joie, des heures de candeur, des heures d'amour.

(1) *Mercure de France*, 16 janvier 1912.

Qu'elle est jeune ! Ses doigts se posent sur les touches.
Et les parfums d'avril sont devenus des chants.
Mots vides, autour d'elle expirez sur les bouches !
Un vol de blancs ramiers plane au loin sur les champs.

Il faudrait citer tout, car là encore tout se tient, s'enlace et se balance. La pièce est tirée d'un recueil appelé *les Amants*. Les amants ! Est-ce encore de la poésie parnassienne ! A peine, pour la forme seulement. En tout cas, c'est de l'émotion, c'est du désir. Par ces sentiments élémentaires, Léon Dierx échappe aux Grecs, aux Hébreux, aux Assyriens, et entre dans la poésie éternelle.

SUR LES GONCOURT

On s'est beaucoup occupé des Goncourt ces temps derniers. Ils prêtent à la conférence : ils l'ont subie. Ils semblaient prêter beaucoup moins à la thèse sorbonique ; ils ont été matière philologique. Enfin l'existence même de l'académie Goncourt fait qu'il ne s'écoule jamais une fin d'année sans que leur nom ne revienne avec insistance dans les nouvelles et dans les controverses littéraires. Ils sont de ceux dont il est devenu banal et dont il est toujours décent de parler. Si la gloire de domination littéraire qu'ils avaient rêvée a, malgré tout, suivi une courbe descendante, elle se maintient encore dans la région lumineuse, et on pourrait même nier leur génie sans qu'ils en subissent aucun dommage. Certes, ce n'est pas dans cette intention que j'entreprends de faire encore une fois le tour de leur jardin ; c'est plutôt pour préciser l'état présent de mes sentiments à leur égard. J'ai déjà cité bien des fois le mot de l'abbé de Saint-Pierre (l'inventeur du pacifisme) qui devrait être la devise de

tout critique. Rencontrant un auteur qui lui avait fait parvenir son dernier ouvrage, il le remercia en ces termes : « Le livre est bon pour moi, en ce moment. » Cet honnête homme ne voulait ni engager l'avenir ni entrer dans l'absolu. Notre vie, qui n'a pas de lendemains prévisibles, n'est qu'une suite de moments discontinus, où le futur ne dépend du passé que selon la mesure où nous ne changerons pas; mais nous changeons. Les amitiés, les amours, les curiosités que nous semons dédaigneusement sur notre route, quelquefois malgré nous, nous le rappelleraient, si nous pouvions encore les apercevoir le long du passé telles que nous les éprouvions dans leur nouveauté. Nous changeons à un point qui n'est pas sans faire douter fortement de l'unité de la conscience humaine ; elle a, comme l'hydre, plusieurs têtes, mais successives et qui se passent un mot d'ordre, quelquefois compris à demi, quelquefois pas du tout. On retire une grande tristesse de cette constatation, mais aussi, le parti étant pris, un certain réconfort : on peut se contredire en toute tranquillité. J'ai écrit sur les Goncourt en 1896, au lendemain de la mort d'Edmond, mais depuis j'ai relu leurs œuvres. Pourquoi relit-on ? C'est qu'ayant retenu d'une lecture une impression forte ou agréable, on désire la renouveler. C'est ce que dit Spinoza : « Celui qui se souvient d'un objet qui une fois l'a charmé désire

le posséder encore et avec les mêmes circonstances (1). » Mais les circonstances ne sont jamais les mêmes. Voilà pourquoi on est déçu par les femmes comme par les livres, et pourquoi aussi la femme ou le livre qui ne nous déçoivent pas, c'est que nous n'avons pu en pénétrer tout le mystère, supérieur aux changeantes circonstances, aux changeants nous-mêmes. Restons avec les livres. Je crois en effet qu'on ne les aime profondément qu'en raison du mystère qu'ils contiennent, qu'on y trouve ou qu'on y met. L'œuvre des Goncourt, comme celle de leurs compagnons de route, comme celle des Zola et des Daudet, manque d'au delà. Il y a une belle maison dans un beau jardin, mais entouré d'infranchissables murs. Quand on a visité cette propriété bâtie et bien close, on a tout vu. Il n'y a pas d'horizon.

La littérature romanesque des Goncourt est la répétition des anecdotes de la vie. Tout ce qui est arrivé sous leurs yeux, tout ce qui a été entendu par leurs oreilles est groupé dans leurs romans selon une logique mal déterminée par le caractère des personnages : souvent ils inventent ces personnages uniquement pour mettre à leur charge tel groupe d'anecdotes pittoresques. Aussi, ce qu'il y a de vrai en ces romans, ce ne sont pas les figures mêmes, mais leurs gestes ; non pas leurs pensées,

(1) *Ethique, III.* Proposition 36.

mais leurs paroles; non pas leur personnalité, mais ce que la vie y apporte d'extérieur et de non essentiel. Tout, presque tout ce qui arrive d'étrange, de saisissant dans *la Faustin* se retrouve sous forme de véridiques anecdotes dans le *Journal*. Ils n'ont jamais pu concevoir que les faits doivent découler d'un type et non le type des faits. Ils auraient été gens, dans un roman historique révolutionnaire, à grouper autour d'un être imaginaire tout ce qui est né d'un Marat ou d'un Robespierre, sans comprendre que, les personnages réels ôtés, il se serait sans doute encore passé quelque chose, mais non les mêmes choses. Ils n'ont pas vu que c'est l'homme qui crée la vie à son image, et que ce qui est arrivé à un être donné ne serait pas arrivé à un autre être, parce que dans la même aventure leurs réactions eussent été différentes. Ils ont pratiqué, et le vieux Goncourt plus encore que les deux Goncourt, l'indépendance de l'homme et de l'anecdote humaine : c'est ce qu'on appelle la littérature de documentation. Elle ne comporte pas le romanesque. Les mêmes anecdotes, qui dans le *Journal* ont un si grand air de franchise et de liberté, prennent, encastrées dans leurs romans, je ne sais quel air gauche et forcé. Vraies dans le carnet de notes au jour le jour, elles deviennent fausses au cours des récits où ils les attribuent à des personnages auxquels elles ne sont pas advenues, si bien qu'elles

jettent le discrédit à la fois sur le *Journal*, qui en prend un air fantaisiste, et sur les romans, qui en contractent un air excessif de réalisme systématique. Mais c'est précisément cela qui a donné à leurs romans dans leur fleur ce ton de pittoresque véridique qui séduisit les meilleurs esprits et s'imposa dans la suite à un large public. Les défauts de ces livres ne sont apparus que récemment, à mesure qu'on en pénétrait mieux le mécanisme. Peut-être, pour les juger, faudrait-il faire abstraction de la connaissance d'une méthode qui n'est devenue trop visible que par la faute même des auteurs, qui s'en sont trop vantés. S'ils avaient dévoilé moins ingénument leurs sources, ils passeraient pour de moins bons historiens, mais pour de meilleurs romanciers. Aller plus loin, ce serait entamer le procès même du réalisme et du naturalisme, qui ne sont qu'une confusion des procédés historiques appliqués au roman, l'histoire étant poussée jusqu'à l'anecdote, jusqu'à la description des milieux, des manies humaines, de tout le décor social, et je n'ai pas le goût de le faire, parce qu'après tout les œuvres dominent les théories et qu'il faut savoir goûter, en art, celles mêmes qui blessent nos propres tendances et ne blessent pas l'art même. Pourtant si les romans des Goncourt, et cela se pourrait, n'avaient été mis que sur fiches, en étaient restés à cette forme et se présentaient uni-

quement découpés en anecdotes, au cours du *Journal*, il me semble que je les aimerais beaucoup mieux. Est-ce que la vraie vérité de l'Anatole de *Manette Salomon* n'est pas chez le Pouthier du *Journal?* Et que me sont, à côté de la vie tragique du peintre communard, les anecdotes d'atelier et les charges et les scènes comiques (très comiques à la vérité) où il se noie tout le long du roman? Ne vais-je pas jusqu'à préférer la lointaine silhouette esquissée de page en page du *Journal*, à sa transposition en *Madame Gervaisais*, encore que ce livre ait de belles parties auxquelles je ne voudrais pas renoncer? Je vais dire toute la vérité : je ne me promène plus dans le jardin romanesque des Goncourt et je ne visite plus les chambres de la maison, aux pavillons si biscornus, mais j'aime au contraire à rêver le long de la longue avenue, un peu tortueuse, où ils notèrent au jour le jour, et le dernier des Goncourt, jusqu'à la dernière heure, tout ce qu'ils avaient retenu de leur défilé parmi les hommes.

Je lus le *Journal* à mesure de l'apparition des volumes, jusqu'au dernier, que je reçus de la main d'Edmond de Goncourt, quoique je ne l'aie jamais connu personnellement, et depuis lors je crois bien que je l'ai relu deux ou trois fois encore, ce qui est quelque chose pour un ouvrage en neuf volumes. Les deux premiers, presque en entier l'œuvre de Jules,

sont supérieurs. C'est en les confrontant avec les suivants qu'on arrive à pouvoir tenter d'établir la différence d'âme entre les deux frères, qui ailleurs se démêlent très mal. Jules est le plus intelligent et le plus raffiné, mais Edmond est le plus original, étant le moins littéraire. Tous les deux croient fermement à l'art, à la littérature, et le premier y met un sentiment, une passion, une rage qui sont ressentis beaucoup plus modérément par le second. Jules est actif et laborieux. Edmond est nonchalant et rêveur. Il se serait accommodé d'une vie sinon de contemplation, du moins de songeries devant des paysages, des estampes, des curiosités, des pièces d'archives. Chez Jules, l'émotion veut aussitôt se traduire en acte, et l'acte, pour lui, c'est l'écriture. Il écrit, il a prodigieusement écrit, il savait écrire. Edmond taillait, il cousait; mais coudre, dans ce métier-là, c'est faire plus que d'assembler les morceaux, c'est réaliser en même temps le dessin de détail et l'harmonie générale de l'œuvre. On le verra bien, quand, forcé aux deux besognes, Edmond fera preuve de tant de gaucherie, gaucherie souvent heureuse, dans la mise en œuvre des documents. Leur premier roman important eut pour titre et pour sujet les *Hommes de lettres*. Jules en était le type et l'architype. Il ne vivait que pour transformer en littérature les sensations qu'il avait recueillies et il n'en recueillait que pour

cela. S'il avait pu tirer tout de lui-même, il aurait consenti à demeurer enfermé dans une cellule. Plus flâneur, Edmond était beaucoup moins talonné par la réalisation et beaucoup plus désintéressé. Il dut souvent remettre au lendemain la narration du fait qui l'avait frappé, ce qui n'est point d'ailleurs une mauvaise habitude; Jules avait hâte de fixer la précieuse observation qui le payait d'avoir consenti à vivre dans le monde extérieur. Ni l'un ni l'autre ne semblent avoir participé à l'émotion sentimentale. Au moment que s'ouvre le *Journal*, Jules a une maîtresse, et quand il meurt, dix-huit ans plus tard, il est fidèle à la même habitude. Entre lui et cette Maria, rien de plus. Elle vient le voir un jour par semaine. C'est une fille du peuple, une sage-femme. Ainsi ce délicat, cet amateur de sensations rares n'a pas eu d'autres curiosités, en cet ordre, que le cœur d'une sage-femme. En cela, il est bien homme de lettres, et de la sorte la plus vulgaire, la plus sage aussi. Edmond n'eut pas même une Maria; on ne devine rien de sa vie amoureuse. Il avait dû se marier autrefois et il eut quelque émotion à rencontrer plus tard son ancienne fiancée, un retour de rêve : et c'est tout. Donc, à moins que le *Journal*, ce qui serait bien surprenant, ait été fort discret sur le chapitre, ces deux hommes se sont voués à collectionner des impressions et des émotions d'art, d'histoire, bien plus

encore que de vie. On les voit parfois attablés en un cabaret. Ils aiment la bonne chère; ils goûtent le vin. De la femme, ils ne retiennent que le superficiel, l'élégance, l'esprit, le sourire. Edmond de Goncourt forgea un mot pour résumer l'essence de la femme; il disait la « féminilité ». Le mot n'a pas vécu : il n'était pas créé avec amour.

Avec ces qualités de curiosité tempérée, ils étaient merveilleusement organisés pour fureter dans la vie et dans l'histoire. On dit maintenant que leurs études biographiques ou historiques ne valent plus. Je ne suis pas de cet avis. N'ayant pas beaucoup d'idées générales, ils ne furent pas systématiques. Ayant dépouillé, sans beaucoup de méthode, il est vrai, les brochures, les correspondances, recueilli les bibelots, les estampes, ils notaient les faits ou les suggestions sans aucun parti pris. Ils ne furent courtisans ni des puissants, ni de l'opinion, et même ils mirent plus d'une fois leur amour-propre à les braver sans opportunité.

Aristocrates, ils jugèrent sans colère les mœurs des temps révolutionnaires et je tiens pour dignes de confiance leurs travaux sur cette époque. D'ailleurs, ne furent-ils pas les pionniers de la petite histoire ? Je doute que leurs plus heureux continuateurs consentissent à les mépriser. Edmond de Goncourt, dans une préface, note parmi leurs titres de gloire la vogue qu'ils donnèrent aux arts

mineurs du dix-huitième siècle; il nous paraît étonnant qu'il y a une soixantaine d'années ces charmantes choses fussent fort méprisées, à peu près comme le sera toujours le faux art Louis-Philippe et second Empire. C'est pourtant vrai et qu'on leur doit, dans ce sens, une véritable renaissance du goût. Il ne faut pas l'oublier, non plus que l'importance conférée par Edmond à l'art décoratif oriental. Avant lui le magasin de la Porte-Chinoise était emplit de merveilles dont on riait et qui après lui firent pâlir d'envie les amateurs. Mais, pour finir sur un jugement littéraire, il paraît bien qu'on ne risque pas beaucoup en affirmant que *Germinie Lacerteux* vivra autant et plus que le souvenir du naturalisme dont ce roman est comme le portique, et que le *Journal*, s'il n'a pas la prodigieuse verdeur des *Historiettes* de Tallemant des Réaux, est encore un monument unique de la vie littéraire dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. On nous en promet le tome secret, qui complétera tous les autres. Alors nous aussi nous aurons connu un Tallemant.

ALFRED DE VIGNY

I

Au cours de l'année prochaine, il sera abondamment parlé de Vigny dans les journaux et dans les revues. Le 17 septembre 1913 sera le cinquantième anniversaire de sa mort et les œuvres du poète de pierre entreront dans le domaine public, qui n'en profitera guère, car il est douteux que sa popularité puisse beaucoup s'étendre. Je l'appelle poète de pierre, pour une certaine fragilité que je vois dans son œuvre, qui n'a ni la solidité du granit, ni l'éclat vivant du marbre. Mais la pierre, dans laquelle M. Rodin aime à travailler, est durable aussi. C'est la matière de nos cathédrales, depuis l'Anjou, du moins, jusqu'au delà de Paris : Vigny, homme sans religion, s'y est taillé un beau manteau philosophique, bien rigide, bien sculptural et bien énigmatique. On dit qu'il a laissé des *Mémoires*. Est-ce autre chose que le *Journal d'un poète*, si maladroitement mutilé par l'honnête Ratisbonne

que ce dédaigneux avait, sur la fin de sa vie, chargé de ses intérêts littéraires? Je n'en sais rien, mais j'espère que *Journal*, mémoires et papiers seront enfin publiés intégralement et qu'on ne voudra pas accumuler plus longtemps les ombres sur cette figure dont le naturel sera toujours d'absorber plus de lumière qu'elle n'en renvoie. Il est à craindre que Vigny, si on ne va pas jusqu'au bout de l'indiscrétion, ce qui chagrinerait bien des gens, ne demeure toujours inconnu ou connu seulement dans la mesure où il voulut l'être, ce qui est peu pour nos curiosités. Je fais allusion à la correspondance avec Marie Dorval ; à d'autres lettres. Des mémoires peuvent être volontaires ; une correspondance ne l'est qu'à certains jours, si l'homme a véritablement vécu une vie humaine. Malgré la grandeur de Vigny, malgré son souci de rendre toujours plus rigides les plis de son attitude, quelques-uns peut-être ont échappé à ses doigts, par où on pourrait se glisser dans son intimité. Une attitude ! Vigny est autre chose que cela sans doute, mais je lui en veux un peu d'avoir réussi à me faire croire qu'il n'était que cela. Ah ! comme il fait comprendre l'agacement que causait aux Athéniens Aristide le Juste et la joie d'écrire un nom sur une coquille ! Prenons-le, cependant, tel qu'il se présente encore.

Il a toutes les vertus, si le juste orgueil en est une. Inutile de les énumérer. Il n'en manque pas

une, puisqu'aux vertus chrétiennes il joint les vertus stoïques et les vertus romantiques. Il a tous les courages, comme il a tous les dédains : courage militaire, courage civique, courage familial ; dédain de la fortune, de la popularité, dédain des avantages sociaux. Son journal en donne le détail et les détails. Il soigne sa mère mourante, il soigne sa femme malade, il rend service à ses amis, il se réjouit de leur bonheur, et toutes ces choses si simples prennent sous sa plume l'aspect d'actes surhumains dont seul il a été capable, grâce à la noblesse de son cœur. Heureusement que l'on sent à travers tout cela une grande naïveté. Vigny a la naïveté de la noblesse : « Une actrice *vraiment inspirée* est charmante à voir à sa toilette, avant d'entrer en scène... » Voyez ce besoin d'ajouter (je l'ai soulignée) l'épithète noble. Comme si, pour être charmante à ce moment-là, une actrice avait besoin d'être inspirée ! C'est bien l'homme dont on a dit qu'il n'avait pas vécu dans sa propre familiarité. Qu'il est donc difficile de l'aimer, et comment s'abandonner à un être qui ne s'abandonne jamais, qui se surveille, ne se quitte pas des yeux, a toujours l'air d'être en uniforme, équipé à l'ordonnance, attendant pour penser le mot d'ordre de sa pensée noble !

Bossuet n'est pas que pompeux. Il a souvent des expressions d'un trivial, même d'une crudité ma-

gnifiques. Vigny, qui ne va jamais jusqu'aux pompeux, demeure toujours dans le noble. Nul n'a fait mieux que lui les vers cornéliens. Ainsi que Corneille, il est systématique, dur, péremptoire :

J'aime la majesté des souffrances humaines.

Ce qui le touche, c'est qu'elles sont majestueuses pour son esprit ; ce n'est pas qu'elles soient des souffrances pour son cœur. Et ainsi, jusque dans sa pitié, il y a de la froideur et une belle ordonnance esthétique. Mais Corneille, naturellement grave, est d'une race qui a encore ses heures de jovialité, au moins de familiarité. Alfred de Vigny est l'homme qui n'a jamais ri. Le rire vient de la conscience d'une supériorité momentanée, tellement évidente qu'elle se déploie joyeusement. Vigny, à tous les moments, en toutes les circonstances, se sent tellement supérieur au reste du monde qu'il ne s'en étonne jamais. Rien ne peut altérer sa sérénité, et comme il domine sa joie, il domine sa tristesse qui, du premier coup et tout naturellement, atteint au majestueux. C'est à lui qu'il pense en composant le beau vers cité plus haut et qui convient si peu à la plupart des souffrances, toujours mêlées d'égoïsme et de grotesque. Mais il a donné aux siennes une fois pour toutes l'attitude noble qui doit les diviniser au regard des hommes, et il oublie que l'humanité, qui n'a pas le loisir de se draper dans

de nobles plis, se roule sans vergogne dans sa douleur, où elle crie et où elle se démène sans nulle beauté.

Quand on parle d'attitude à propos de Vigny, il faut entendre l'attitude naturelle, attitude de caractère et non attitude de théâtre, quoiqu'il fasse penser au théâtre et à ces acteurs (ils sont tous ainsi) qui ne peuvent vous dire bonjour que d'une certaine voix pleine d'intentions. Les plus naturels sont naturels artificiellement, et cela vient peut-être de l'habitude qu'ils ont de prononcer toutes les syllabes et de varier leurs intonations. Vigny est un écrivain qui prononce intérieurement toutes les syllabes. Il est naturel pour lui-même et, quand il parle, on a peine à le croire. Sa sincérité est d'ailleurs limitée. Il pense ce qu'il dit, mais il ne dit pas tout ce qu'il pense ; il est trop discipliné pour cela; mais la discipline jette un froid singulier sur les confidences de l'esprit. Malgré tout mon désir, je vois bien que je ne puis fraterniser avec un homme si lointain et j'en ai comme un remords : je me demande aussi quelle idée va avoir de moi l'élite intellectuelle qui communie avec le poète des *Destinées*. Je me rassure un peu en me disant que je ne suis point appelé, tel un docte professeur de belles-lettres, à dire ce qu'il faut penser d'une œuvre ou d'un homme, mais ce que j'en pense, au moment même où j'écris. Je ne profère pas de

jugements, je note les impressions de mes lectures successives, corroborées ou contredites par la plus récente, et je ne me soucie que de les communiquer de mon mieux telles que je les ressens. Pour en trouver d'autres, j'ai pris le récent livre de M. Baldensperger (1), mais je ne puis rien en faire, quoique j'en sente la logique; elles ne m'appartiennent pas, je ne puis rien tirer que des œuvres mêmes. Je n'ai contre elles, dois-je dire, aucun grief; je les admire presque toutes, car je ne suis pas incapable de certaines dissociations, et quelques-unes excessivement, comme *Quitte pour la peur* qu'on ne joue jamais et qui donnerait peut-être aux hommes une trop forte leçon de tolérance morale. *Stello* et son Robespierre à lunettes vertes, et qui boit une tasse de camomille avant de prendre une de ses tragiques décisions, m'a laissé une impression forte. J'y ai même vu, peut-être à tort, le prototype du Bonhomet, de Villiers de l'Isle-Adam, du *Tribulat Bonhomet* humanitaire, cru et prudhomesque. Mais les deux livres diffèrent d'ailleurs tellement qu'il ne faut pas insister. Je goûte enfin beaucoup de ses poésies (j'y reviendrai) et j'ai toujours été requis par le morceau de *Journal* que nous connaissons. J'ai un faible pour cette littérature intime et familière, même quand, comme

(1) F. Baldensperger : *Alfred de Vigny*, contribution à sa biographie intellectuelle. 1912.

ici, elle l'est si peu. On me fera donc difficilement passer pour un détracteur de Vigny, mais je ne puis tout à fait sympathiser avec l'homme, parce qu'il s'est trop dissimulé sous des apparences trop uniformes et d'une perfection trop dure et trop polie, trop noble, trop distante. Même quand il parle du fond de son cœur, les paroles tombent du bout des lèvres. Et puis vraiment il s'admire trop aussi, et son âme est si douloureusement froide que l'orgueil même n'arrive pas à la réchauffer. Sa manière de dire « j'aime » est glaciale. Son sentiment se fige en aphorismes, comme sa douleur, comme sa bonté, comme ses admirations. Lisez ces quatre notes consignées à la fin de l'année 1836, de son *Journal :* « Comment ne pas éprouver le besoin d'aimer? Qui n'a senti manquer la terre sous ses pieds sitôt que l'amour menace de se rompre? — L'amour est une bonté sublime. — Le travail est un oubli, mais un oubli actif qui convient à une âme forte. — Aimer, inventer, admirer, voilà une vie.» Il trouve moyen en six lignes de nous faire savoir, sous la forme la plus dégagée, qu'il a une âme aimante, sensible, bonne, sublime, forte, créatrice, désintéressée. Tant de vertus font peur, et tant de dons et tant de qualités. C'est peut-être vrai, mais cet homme se connaît trop bien et jouit trop à l'aise de sa belle nature sans tache. Il note une autre fois : « Le mot de la langue le plus

plus difficile à prononcer et à placer convenablement, c'est *moi*. » Oui, quand il s'agit d'un moi si démesuré que celui de Vigny, d'un moi si vertueux si noble, si distingué ; mais il n'en est pas de même du *moi* qui est la simple constatation d'une existence propre et naturellement ressentie, d'un *moi* qui s'oppose à celui des autres, sans embarras, comme un fait se dresse devant un autre fait. Les gens qui emploient le plus naïvement ce mot et les autres formules personnelles sont souvent les moins égoïstes des hommes et surtout les moins vaniteux : ils se montrent, ils ne se jugent pas.

Comment, avec un tel sentiment, une telle conviction de ses perfections, Alfred de Vigny ne fut-il pas heureux? Cela lui fut épargné précisément parce qu'il ne put accommoder ses qualités réellement supérieures avec la médiocrité de la vie, avec sa bassesse. Il le dit lui-même : « Le *noble* et l'*ignoble* sont les deux noms qui distinguent le mieux, à mes yeux, les deux races d'hommes qui vivent sur terre. Ce sont réellement deux races qui ne peuvent s'entendre en rien et ne sauraient vivre ensemble. » Entendez qu'il y a moi, le noble par excellence, et les autres, les ignobles, qui parlent une autre langue et avec lesquels la conversation est impossible. Il tenta bien de découvrir quelques esprits de son espèce, mais les liaisons ne furent pas durables. De là cet isolement magnifique, mais

douloureux auquel se complaît tristement son orgueil. Il l'a décrit et prédit dès 1822, à l'âge de vingt-cinq ans, dans son *Moïse*, qui est peut-être son plus beau poème :

> Les anges sont jaloux et m'admirent entre eux.
> Et cependant, Seigneur, je ne suis pas heureux.
> Vous m'avez fait vieillir puissant et solitaire,
> Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

L'homme qui, si jeune, pensait ainsi, était marqué. Il connaissait la destinée écrite dans son sang et dans ses nerfs et il l'a volontairement et courageusement vécue. Ce qu'il y a d'affectation dans Vigny s'abolit sous la main de la nécessité. Il serait naïf de dire qu'il ne pouvait pas être autre qu'il n'était. C'est trop évident. Je veux indiquer que le défaut capital de son caractère était une tendance qu'il cultiva peut-être moins qu'il ne dut la subir.

II

On a quelquefois contesté les dates mises par Alfred de Vigny au bas de chacun de ses poèmes, pour ce que la tristesse dont ils sont empreints contraste avec l'esprit de l'époque et devance la grande mélancolie romantique. Quelques-unes de ces dates s'accordent fort bien avec celles mêmes

de la publication. *Eloa* daté ainsi : « Ecrit en 1823, Vosges », fut publié en 1824. Mais il en est de douteuses, à propos desquelles Sainte-Beuve, je crois, fit des réserves. Un critique, qui attache une grande importance à la chronologie des inspirations, fera toujours des réserves en ces matières. Vigny semble alléguer ces insinuations dans la préface de la première édition (1837) de ses œuvres complètes ; il dit, antiphrase ou naïve précaution pour la postérité : « Le seul mérite qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé, en France, toutes celles de ce genre, dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique. » Ces questions de date, qui sont d'ailleurs à peu près insolubles, n'ont pas grand intérêt. Les poètes se sont toujours influencés les uns les autres, entre contemporains. Il ne peut pas en être autrement, car ils lisent et méditent avec avidité leurs mutuelles productions, et leur sensibilité en est d'autant plus frappée qu'elle est plus délicate que celle des autres hommes. Ils se jugent d'ailleurs fort bien les uns les autres et y seraient peut-être même seuls compétents si la jalousie n'y jouait trop souvent son rôle. Il est possible que Vigny ait procédé à quelques innocentes anticipations. Cela a d'autant moins d'importance que son état d'esprit a été à peu près immuable au cours de sa carrière. Les

influences qu'il a, comme un autre, subies, ont été tout extérieures. Telle son âme apparaît quand il avait vingt-sept ans, telle elle est encore quand il en eut cinquante, en 1847, dernière année du *Journal* publié. Pourtant, là aussi, quelques dates semblent suspectes. Pouvait-on écrire ceci, surtout en France, en 1825 : « J'ai dans la tête une ligne droite. Une fois que j'ai lancé sur ce *chemin de fer* une idée quelconque, elle le suit jusqu'au bout malgré moi. » Il faut toujours se méfier un peu des papiers intimes recopiés, corrigés, mis au net avec patience et complaisance : le présent s'y glisse si facilement dans le passé ! Mais, je le répète, à part quelques dissonances de détail, cela offre moins d'inconvénients quand il s'agit d'un homme tout d'une venue comme Vigny que lorsqu'on a affaire à un être divers et mobile comme Victor Hugo ; il est vrai que dans ce cas la fraude apparaît si naïve qu'elle fait sourire. Hugo, dans ses confidences successives, se recompose chaque fois à la manière des anciens portraits historiques. Il cherche à donner de lui une impression parfaite d'unité. Si Alfred de Vigny eut un tel soin, il était bien inutile. Son unité est évidente, trop évidente. La monotonie de sa pensée en est la preuve. Il n'a pas d'âge, elle n'a pas de moments. Comme celle du Dieu des théologiens (cette comparaison l'aurait flatté), elle semble immanente. Elle est. Il fut doué par la

nature d'une sensibilité stable, d'une intelligence qui devait à peine connaître l'évolution. Vigny eut toute sa vie l'âge de la maturité, l'âge de la sagesse et l'âge de la tristesse. Né déçu, il vécut et mourut dans la déception et ne tenta jamais d'en sortir. Il appelle cela du désespoir, mais c'est bien plutôt de la résignation, et de la résignation chrétienne — sans christianisme, sans ce qui a rendu supportable le christianisme. On a aussi donné à ce profond sentiment d'amertume le nom de philosophie. Sans doute, et toute manière de considérer la vie est une philosophie, mais à condition qu'elle ait une base logique. La philosophie de Vigny n'est qu'une longue bouderie, une tristesse native cultivée avec un entêtement, un orgueil, une persévérance, une dureté infinis. Je sais qu'elle est encore admirée par ceux qui sont fiers d'avoir dissocié la morale chrétienne d'avec le dogme chrétien, et qui, acceptant l'une, rejettent l'autre ; mais peut-être n'ont-ils pas pesé toutes les conséquences d'une telle dissociation. Vigny, qui avait de la naïveté dans l'esprit, va les éclairer.

« 1824. La deuxième consultation sur le suicide (1)... Là j'émettrai toutes mes idées sur la vie. Elles sont consolantes par le désespoir même. Il

(1) Les Consultations du docteur Noir, dont *Stello* est la première. Les autres sont restées à l'état de projets consignés au cours du *Journal*.

est bon et salutaire de n'avoir aucune espérance. L'espérance est la plus grande de nos folies. Cela bien compris, tout ce qui nous arrive d'heureux surprend. Dans cette prison nommée la vie, d'où nous partons les uns après les autres pour aller à la mort, il ne faut compter sur aucune promenade ni sur aucune fleur. Dès lors le moindre bouquet, la plus petite feuille réjouit la vue et le cœur, on en sait gré à la puissance qui a permis qu'elle se rencontrât sous vos pas... — Il faut surtout anéantir l'espérance dans le cœur de l'homme. Un désespoir paisible, sans convulsions de colère et sans reproches au ciel est la sagesse même. Dès lors j'accepte avec reconnaissance tous les jours de plaisir, tous les jours mêmes qui ne m'apportent pas un malheur ou un chagrin.

« 1832. Je sens sur ma tête le poids d'une condamnation que je subis toujours, ô Seigneur ! Mais ignorant la faute et le procès, je subis ma prison. J'y tresse de la paille pour l'oublier quelquefois : là se réduisent tous les travaux humains. Je suis résigné à tous les maux et je vous bénis à la fin de chaque jour lorsqu'il s'est passé sans malheur. »

C'est du jansénisme athée, car ce Seigneur n'est là que comme ornement romantique. Vigny n'y croit pas, et d'ailleurs, s'il y croyait, pourrait-il l'encadrer d'une telle phraséologie de désespérance ? Ou par

hasard espère-t-il concilier ces deux antinomies, Dieu et le désespoir, comme si Dieu n'avait pas été inventé précisément pour ôter le désespoir du cœur des hommes devenus trop conscients de leurs misères? Par quelque côté que l'on prenne cette philosophie, tant vantée à cause de son expression stoïcienne, elle est absurde, ou, du moins, c'est toujours le point de vue auquel je me place, sans valeur pour un esprit d'aujourd'hui. Que l'on sente la vie comme foncièrement bonne ou mauvaise, ou plus vraisemblablement, mêlée, selon des doses variables, de bon et de mauvais, la tendance vraiment philosophique est de l'accepter et, en termes vulgaires, d'en tirer tout le parti possible. La plus mauvaise, vécue avec intelligence, se prête encore à cet effort. Il ne s'agit plus de la résignation, qui courbe les épaules sous le poids d'un châtiment, encore moins du désespoir qui vous met d'avance un goût de cendre dans la bouche, mais de la décision fière de l'être qui veut la vie avec toutes ses activités. « Je subis ma prison, j'y tresse de la paille », excellentes dispositions qui ne peuvent être que provisoires, maximes chrétiennes qui n'ont de valeur que dans le christianisme même et qu'on ne peut en isoler sans leur faire perdre toute signification raisonnable ou tolérable.

Mais cela n'est pas une philosophie. Ce n'est qu'une tournure d'esprit, par où se trahissent les

sentiments qui accablaient cet homme et feront de lui la proie d'un effroyable pessimisme pratique. Vigny a le point d'honneur de l'ennui. Il faut s'ennuyer ; c'est une sorte de devoir supérieur. On croirait que l'exercice de la pensée, pour un esprit de cette qualité, est un amusement suprême ; nullement. Il oppose les deux mots penser et s'amuser : « Je n'ai compris ce mot *s'amuser* que comme exprimant le jeu des enfants et des êtres sans pensées. » Aussi ses plus belles et ses plus durables pensées, si elles sont quelquefois profondément lumineuses, s'enveloppent d'une apparence triste. Même quand, sortant quelque peu de lui-même, il essaye de se donner au monde extérieur, à l'amour il le fait en termes si sombres qu'on voit bien qu'il n'entend pas y trouver la joie : « Aimer (c'est la suite de la note précédente), oui, car l'amour est une inépuisable source de réflexions, profondes comme l'éternité, hautes comme le ciel, vastes comme l'univers. » C'est magnifiquement dit, mais que ces divertissements sont sévères ! Sa correspondance avec Marie Dorval aurait fait croire qu'il était capable, et même plus que le commun des hommes, de joies plus franchement humaines. Sans doute, mais il ne l'avouera pas, et son refrain éternel sera : « L'ennui est la maladie de la vie. » Mais cet ennui, qui pèse sur sa sensibilité, qui l'écrase et la pervertit, est sans mauvaise influence

sur son intelligence pour laquelle, au contraire, elle semble un aiguillon. Sous cette atmosphère lourde, son « esprit pénétrant » comme il le qualifie lui-même, et toujours en mouvement autour des idées, acquiert une acuité particulière. N'étant distrait ni par le monde, ni par l'ambition, ni par la recherche du bonheur qu'il réduit à quelques rares petits sourires, il considère bien en face les hommes et les choses, et les pénètre d'un regard sérieux. Sa puissance de concentration intellectuelle est très grande. Telle de ses pensées surgit comme un de ces éclairs qui sont le produit soudain de la longue tension de tout un monde d'éléments. Beaucoup de ces traits qu'on peut relever dans le *Journal* ou dans ses autres écrits sont amers, dédaigneux, désenchantés, mais ils s'enfoncent dans l'esprit d'où ils ne veulent plus sortir ; telle est leur force de pénétration. Quelquefois, grâce à leur excès de désenchantement, ils laissent l'impression d'une sagesse surhumaine. L'homme qui les a lancés, en effet, ne participe à la vie que par la respiration et par le regard ; il sait si bien s'en abstraire qu'il semble un contemplateur hors du monde. C'est qu'il ne mêle jamais le sentiment à ses déductions ou à ses visions qui demeurent purement intellectuelles. Pascal a dit que le goût même de l'abstraction peut devenir sentiment. Chez Vigny, le sentiment même devient intelligence. Aussi, malgré ses apparences roman-

tiques, est-il un esprit plus voisin d'un Chamfort que de George Sand. Ecoutez cette froide réflexion: « On ne doit avoir ni amour ni haine pour les hommes qui gouvernent. On ne leur doit que les sentiments qu'on a pour son cocher : il conduit bien ou il conduit mal, voilà tout. La nation le garde ou le congédie, sur les observations qu'elle fait en le suivant des yeux. » On ne peut pas être plus net, plus clairvoyant, plus hautain.

Alfred de Vigny a dit de lui-même, dans un moment où sa lucidité surpassait son orgueil : « Je crois, ma foi, que je ne suis qu'une sorte de moraliste épique. C'est bien peu de chose. » Aucun homme ne se définit par un mot, et Vigny moins que tout autre. Cependant, il est vrai qu'il y a en lui du moraliste et vrai que la hauteur de son esprit a élevé parfois jusqu'à l'épopée les destinées dont il s'est fait le poète et l'historien. L'intellectualisme de Vigny, qui a ses racines dans un tempérament pessimiste, ne le préserva pas toujours des illusions non sur la valeur, qui est certaine, mais sur le genre de son œuvre. Le sévère jugement général qu'il porte sur lui-même ne l'empêche pas de se croire à l'occasion beaucoup plus philosophe qu'il ne l'est en réalité et c'est fort sincèrement qu'il écrit: « Avec la *Maréchale d'Ancre* j'essaye de faire lire une page d'histoire sur le théâtre. Avec *Chatterton*, j'essaye d'y faire lire une

page de philosophie. » Hélas ! quand on veut mettre dans un drame de la philosophie, elle y reste presque toujours à l'état d'intention. Y a-t-il une série d'études qui en comporte moins que les *Etudes philosophiques* de Balzac? Tout grand esprit a naturellement sa philosophie, mais il ne faut pas qu'il veuille trop la systématiser. Elle lui échappe au moment même qu'il croit la tenir et la fixer. La vraie philosophie d'Alfred de Vigny est éparse dans son œuvre, déjà trop fixée dans le *Journal*, où la pensée s'exagère à elle-même sa logique. On pourrait la voir symbolisée dans le vieil officier de *Laurette ou le Cachet rouge*, qui s'en va traînant après lui la tragique petite voiture où gît l'être égaré qui est à la fois son remords et sa gloire. Faites, comme cet homme, votre devoir sans espérance, sans sourire, et que la conscience de ce devoir vous soit un sombre contentement. Cela, et un morceau de pain dur partagé au bord de la route, sous la pluie c'est tout ce qui vous attend ; ne prétendez pas au delà. Schopenhauer inventa le pessimisme idéaliste, qui ne s'oppose point à l'exercice de la vie. Alfred de Vigny, à peu près dans le même temps, avait inventé le pessimisme pratique, qui décolore l'existence et la rend pareille à celle que vivent ceux qui s'entassent derrière la porte où il est écrit :

Voi qu'entrate, lasciate ogni speranza.

III

Schopenhauer disait que le suicide est la plus grande preuve d'amour que l'homme puisse donner à la vie. On se tue pour la vie, comme on se tue pour une femme, quand l'espoir de bonheur qu'on y avait mis a fui et vous laisse désemparé. Pour d'autres âmes également ferventes et également trompées, mais plus orgueilleuses, moins disposées à avouer leurs capitulations secrètes, le refuge sera le stoïcisme. On vivra désormais sans joie et l'on essaiera mille raisonnements pour se prouver à soi-même que tel est le lot des hommes que la qualité de leur esprit a quelque peu élevés au-dessus de la commune humanité. Qu'une vie se brise soudain par la mort volontaire, qu'elle s'achève lentement dans le renoncement définitif, il y a presque toujours à cet acte ou à cette attitude une même cause : l'impuissance d'être heureux et un orgueil qui s'est changé en haine ou en mépris.

Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.

Voilà le stoïcisme en une de ses plus belles formules littéraires, les plus inhumaines aussi. Mais il faut encore des couleurs pour peindre la nuit et il faut des paroles pour louer le silence. C'est par

là que le poète participe à ces faiblesses qu'il méprise et qui sont pourtant le seul moyen par quoi il puisse s'établir une communion entre lui et les autres hommes. Le vrai stoïcisme eût probablement incliné Alfred de Vigny à un silence complet, mais nous ne saurions rien de son âme, et il est fort heureux qu'il ait eu l'idée de se peindre et de se plaindre dans cette *Mort du loup*, dont la dernière partie du moins est de la plus noble poésie, mais de la plus dure et de la plus désespérée.

Malgré toutes les objections de plusieurs brillants critiques (1), le romantisme est encore populaire, ou peut-être l'est redevenu, en ces derniers temps, à un degré dont on ne se rend bien compte qu'en regardant de très près la librairie. Les éditions de Victor Hugo se multiplient et tentent même les étrangers ; Musset se vend partout ; Vigny même pénètre dans les masses (2). On a réimprimé *Stello* que *la Feuille littéraire* donna complet pour deux sous ! Nous sommes dans une période de dévotion romantique, et je ne parle pas du livre inattendu de M. Pellissier qui découvre dans le romantisme une valeur et comme un bienfait nouveau. Ce

(1) Dont le plus brillant est assurément M. Pierre Lasserre. Son *Romantisme* démolit le romantisme par ses raisonnements critiques aussi bien que, par le style, il est la preuve que le romantisme imprègne tout, jusqu'aux écrits antiromantiques.

(2) Contrairement à ce que je croyais et à ce que j'ai dit en commençant cette étude.

serait donc faire une insulte à Vigny, ayant examiné les dehors de son caractère, de passer sous silence sa poésie, par laquelle il est classé dans les grands romantiques, et de n'en point étudier au moins l'esprit. Ces notes seraient alors trop incomplètes et sans signification.

M. Baldensperger, dans le livre que j'ai déjà signalé, montre la singulière influence exercée sur Vigny par Joseph de Maistre, qui a gâté tant de solides esprits, en posant devant eux ces problèmes théologiques qu'il savait renouveler magnifiquement, mais qui ne sont au fond que des problèmes de néant : l'expiation, le rachat, le sacrifice de l'innocence, le juste périssant avec le méchant, etc. Vigny, qui avait pourtant reçu une éducation toute philosophique, se laisse prendre à la contagion de ces grands mots qui ont l'air de recéler des idées primordiales. *Eloa*, *le Déluge*, *la Fille de Jephté* viennent de cette source ou s'y trempèrent :

> Seigneur, vous êtes bien le Dieu de la vengeance ;
> En échange du crime, il vous faut l'innocence.

Alfred de Vigny lisait beaucoup la Bible ; mais sans la suggestion de Joseph de Maistre y aurait-il trouvé autre chose que de la couleur et des épisodes dramatiques ? Il ne subissait pas sans frémissements le joug de cette pensée théologique, si contraire à ses idées premières, et il voulut plusieurs

fois la contredire. C'est pour répondre au théologien philosophe, si opposé à de telles idées de mansuétude, qu'il avait médité une suite à *Eloa*, où il devait montrer Satan sauvé par la puissance de l'amour.

Les théories dures et sombres de M. de Maistre le hantèrent toujours pourtant, et même il trouva moyen de les aggraver en supprimant du cœur de l'homme toute trace d'espérance. Le catholicisme absolu du philosophe savoyard se transforme chez lui en stoïcisme chrétien sans la conclusion chrétienne. Il connut que le sacrifice était nécessaire, mais inutile ; que le rachat était vain ; que toute lutte, hormis par la pensée, était sans force contre le Dieu créateur du mal, de la souffrance et de la mort :

C'est la vapeur du sang qui plaît au Dieu jaloux.

Malgré quelques sourires, le premier recueil de ses poésies, *Poèmes antiques et modernes*, est profondément triste; le second, *les Destinées*, est désespéré. Il n'y a nulle opposition de l'un à l'autre. Un même voile les couvre qui va s'épaississant: voilà tout. A-t-on remarqué que ces *Poèmes antiques et modernes* forment comme une esquisse de *la Légende des Siècles*, dont ils semblent avoir donné l'idée à Victor Hugo? Toutes les civilisations y figurent, l'Asie biblique, la Grèce, Rome, le moyen

âge et tous les siècles jusqu'au dernier. Comme Hugo, déjà, il emprunte de toutes mains, car il sait donner la vie et l'art aux plus plates anecdotes. Millevoye, l'homme de *la Chute des feuilles*, avait publié, avant 1812, un poème intitulé *Emma et Eginard*, qui semble avoir eu un certain succès, encore qu'il nous paraisse d'une curieuse médiocrité. Il raconte les amours d'Eginard et de la fille de Charlemagne. C'est le sujet même du poème que Vigny intitule *la Neige* et date de 1820. Il faudrait imprimer les deux poèmes sur des pages parallèles. Rien ne ferait mieux sentir à quel point le romantisme fut une rénovation.

Millevoye :

La jeune Emma captive aussi les yeux.
Pudeur ! Amour ! Votre incarnat colore
Ses traits charmants de douleur obscurcis
Et la douleur les embellit encore.

Le roi, le juge au trône s'est assis :
« Nobles seigneurs, appui de votre maître,
... Je sais punir, je sais récompenser.
A mes bienfaits si quelqu'un doit prétendre,
C'est Eginard. Eginard, sois mon gendre. »

Vigny.

Sous l'abri de ses mains Emma cache sa tête,
Et, pleurant, elle attend l'orage qui s'apprête :
Comme on se tait encore, elle donne à ses yeux
A travers ses beaux doigts un jour audacieux.

L'empereur souriait en versant une larme,
Qui donnait à ses traits un ineffable charme ;
Il appela Turpin, l'évêque du palais,
Et d'une voix très douce il dit : « Bénissez-les. »

Vigny n'a pas l'inspiration lyrique. Il lui faut un récit où suspendre sa pensée ou sa vision. Et en cela il ne diffère pas d'une façon absolue des poètes qui étaient célèbres au temps de son adolescence. *Eloa* même n'est qu'un épisode d'un paradis perdu, cherché ou reconquis, un prétexte à poser des caractères, à étudier des situations métaphysiques. C'est qu'il n'a nulle sensibilité ou plutôt que la sensibilité qui fait les poètes purs se transforme aussitôt chez lui en pensée logique. Quel est le poète, quel est le rêveur qui, entendant « le son du cor, le soir, au fond des bois », sentira s'évoquer l'âme des chevaliers, le souvenir de Roncevaux ? Il n'y en a qu'un, il n'y a que Vigny. Son âme obéit à un mécanisme bien spécial. La nature nous est un bienfait perpétuel. Ceux mêmes qui n'y participent guère se réjouissent à la seule idée de son existence. Ce nous est une joie de pouvoir nous représenter des arbres, des eaux vives, des oiseaux libres, des fleurs et toutes les teintes de l'été et de l'automne, le retour certain des cycles éternels. La nature nous donne le sens de la perpétuité, nous incline, nous passagers, à une sorte d'adoration pour sa permanence invincible. En la contem-

plant, en nous unissant à elle d'une communion tranquille, il nous semble acquérir je ne sais quelle éternité dont l'illusion ne nous trompe pas, mais dont la profondeur d'un moment nous donne des émotions infinies C'est la nature, toujours pareille à elle-même, qui nous a permis d'atteindre à la notion de l'être et à celle de la durée. Nous passons, mais la forêt demeure avec plus de certitude que l'humanité même. Eh bien, ces notions, Vigny les possède comme tout homme intelligent, mais elles lui font horreur. Il éprouve devant la nature constante ou toujours renouvelée une peur métaphysique qui se traduit par des accents de haine. Il voudrait renverser les termes, et, devant l'homme éternel, créer une nature fugitive. On connaît l'apostrophe ironique, d'une bien vaine ironie :

> Vivez, froide nature, et revivez sans cesse...
> Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi.

Il voudrait au moins que cette « froide nature » se sensibilisât et eût l'air, l'air seulement, je suppose, de participer à nos émotions. Il lui en veut de son indifférence, il lui en veut de sa beauté qui se manifeste jusque dans sa mort apparente, il lui en veut de ses sourires sous le soleil éternel. Et c'est le thème de sa poésie désespérée. Mais il oublie que, pour trouver la nature sensible, il faut

la regarder soi-même avec sensibilité, et que, pour qu'elle compatisse à nos souffrances, il ne faut pas tout d'abord la regarder avec des yeux de haine. Vigny n'a jamais pu s'entendre avec la nature, parce qu'il n'a jamais su être enfant. Il raisonne toujours, il analyse les choses les moins analysables, il médite avec entêtement sur les problèmes qui échappent à toute méditation. La nature est une femme; il faut lui parler amour et non philosophie.

Vigny, au milieu de sa poésie incertaine et techniquement inhabile, a eu le bonheur de créer cinq ou six vers qui sont entrés et qui restent dans toutes les mémoires ; mais quand on se reporte au texte, ils sont trop souvent encadrés d'expressions assez médiocres. Il traîne après lui trop d'images usées, serties dans le métal équivoque d'une fausse éloquence, trop de *déités*, trop de *songes livides*, trop de *savants penseurs* et trop de *fronts d'albâtre !* Ce romantique l'est vraiment resté bien peu, après avoir devancé dans la forme comme dans l'inspiration presque tous ses contemporains. Il les a influencés tous, et Victor Hugo, pour se faire une philosophie, n'a eu qu'à contredire celle de Vigny. Mais Hugo est tombé dans une grande banalité de pensée. Alfred de Vigny, du moins, n'est jamais banal, sa pensée est toujours haute en même temps que hautaine. On peut détester son parti pris, ses dédains, son mépris ; on ne lui reprochera ja-

mais d'avoir humilié l'esprit, car il a écrit *le Cor*, *la Maison du berger*, *la Mort du loup*, et, malgré quelques faiblesses de verbe, il y a peu de choses qui soient plus belles.

L'ART DES JARDINS

> A propos d'une fleur, Julien cita quelques mots des *Géorgiques* de Virgile, et trouva que rien n'était égal aux vers de l'abbé Delille.
>
> (Stendhal, *le Rouge et le Noir*, chapitre XL.)

Les débats sur le romantisme ne s'arrêtent pas à la seule formule littéraire. On met en balance les divers modes de l'art et spécialement les manières si opposées de concevoir l'ordonnance des jardins. On vante beaucoup en ce moment Le Nôtre et La Quintinie. Ils sont loués d'avoir réprimé le désordre naturel des choses et d'avoir rangé les arbres, les fleurs et les légumes, enclins à se disperser, selon de sévères et rigides alignements. Ce sont les jardins à la française, comme il y a les tragédies à la française, Corneille opposé à Shakespeare, la raison à l'imagination, l'intelligence au sentiment. Le jardin anglais est incompréhensible, il divague, il ouvre des perspectives qui déconcertent et qui disposent l'âme aux émotions malsai-

nes, tandis que les dessins de Le Nôtre la rassurent par une régularité qui ne se disperse parfois en méandres que pour ramener plus sûrement l'esprit et les pas vers la certitude la plus élémentaire. La première fois que j'entendis parler de jardins à comprendre, je fus troublé, car je n'avais jamais appliqué mon intelligence à cette étude. J'avais toujours considéré un jardin comme un morceau de la nature à travers lequel on avait tracé des allées pour faciliter la promenade et aussi la culture, but principal des jardins, mais j'avais négligé l'enseignement que les bons esprits avaient pu retirer de la droiture ou de la courbure desdites allées. Mon idéal secret, bien rarement rencontré, était un coin de forêt bordé par un ruisseau où se vît le moins possible la main des hommes, qui ont gâté presque partout les paysages. Cependant, j'estimais que les jardins anglais la gâtaient moins que les jardins français. C'est tout ce que j'avais trouvé à comprendre. Entre des arbres taillés en boules, en toupies, en charmilles, et des arbres naturels, je préférais les arbres naturels, mais c'est une question de sentiment, pas même d'esthétique, comme j'aurais aimé une femme à la peau ingénue plutôt qu'une femme tatouée.

Je résolus donc de me livrer à quelques lectures pour arriver à pénétrer la signification des jardins et je m'adressai naturellement à l'abbé Delille, le

dernier grand poète de l'ancienne société. N'a-t-il pas écrit *les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages* (1) ? Hélas ! quelle déconvenue ! L'abbé Delille est romantique, en cet art innocent. Aux jardins français il préfère hautement les jardins anglais. Il vante dès la préface « la beauté un peu désordonnée et la piquante irrégularité de la nature ». Comment savoir ce que Le Nôtre a voulu dire avec ses beaux jardins géométriques ? Vais-je en être réduit au P. Rapin, *Hortorum Libri IV ?* Même traduit par un poète que prédestinait à ce labeur la moitié de ce nom, le sieur Gazon-Dourxigné, ce poème, provisoirement, me requiert peu. Malgré son romantisme, je m'en tiens à l'abbé Delille. Je m'instruirai une autre fois et à une autre source sur la philosophie des allées droites, des quinconces et des parterres. Au fait, je consulterai M. Corpechot qui a précisément écrit *les Jardins de l'intelligence.* Aujourd'hui, puisque je tiens, chose inattendue, une œuvre de cet illustre versificateur, je veux essayer de me rendre compte pourquoi il fut considéré pendant vingt ans comme un grand poète. J'ai donc lu *les Jardins* et aussi *l'Homme des champs* ou *les Géorgiques françai-*

(1) L'édition originale que je possède porte pour toute indication de librairie : « A Trianon, 1782. » Delille était très en faveur près de Marie-Antoinette, et son livre semble bien sortir d'une imprimerie particulière assez mal outillée.

ses qui m'ont semblé compléter le tableau de la nature, telle qu'il la fit voir à ses contemporains entre Versailles et Montmorency.

Delille est un disciple direct de Virgile, dont il avait traduit les *Géorgiques*, avec un bonheur qui enchantait Voltaire. Il connaît aussi les poètes anglais qui ont chanté la nature sur un ton modéré, avec un enthousiasme classique, tels que Denham, Goldsmith, Pope et Thomson. Il a lu, souvent la plume à la main, nos anciens poèmes descriptifs et même *la Semaine* de Du Bartas et même le *Prædium rusticum* du P. Vanier. Il emprunte beaucoup à Buffon, surtout pour la description des animaux, dans *l'Homme des champs*, et ne néglige aucun de ses contemporains, encore que, fidèle à la poétique de son temps, il ne se risque à imiter directement que les prosateurs et les poètes latins ou étrangers. Mais il semble que toutes ces imitations, il les ait avouées assez loyalement en des notes où il les signale, tout en étalant une érudition dont il semble fier et qui est en effet un de ses mérites. Il ne faut pas oublier qu'il est professeur et qu'il le demeurera toute sa vie. Il est donc plus excusable qu'un autre de prendre trop souvent le ton doctoral; encore le corrige-t-il par une certaine bonhomie. Delille, qui a fait aussi un poème sur *l'Imagination*, n'en a aucune. Il n'invente rien. Il décrit. Il fait des traités en vers. Seulement, comme il con-

naît les règles de l'art, il sait placer à propos une digression méthodique. Celles d'une de ses dernières œuvres, *la Pitié*, furent longtemps célèbres. On les lisait encore dans les morceaux choisis, au temps de mon enfance, et c'est là que nous avons tous appris comment Mlle de Sombreuil but un verre de sang. Les poèmes des *Jardins* et de *l'Homme des champs* n'en permettaient guère que de mythologiques. Elles y figurent et ce ne sont pas les plus mauvaises. Mais ce n'est pas de là qu'est venue la réputation de l'abbé Delille. Quand parurent ses premières œuvres, elles attirèrent l'attention — qu'on ne soit pas trop étonné — par la hardiesse et la nouveauté de l'expression. Il n'inventait certes pas un vers nouveau, mais il faisait entrer dans la poésie toutes sortes de mots et de phrases familières, en rapport parfait avec le sujet traité. Et il s'en rendait fort bien compte : « Les mots de rateau, de herse, d'engrais, de fumier, dit-il dans sa préface de *l'Homme des champs* (1), paraissaient exclus de la poésie noble ; enfin l'agriculture était alors en pleine roture. Aussi un homme qui entreprendrait aujourd'hui une nouvelle traduction des *Géorgiques* trouverait la route frayée, le préjugé affaibli, les formes de ce genre de style

(1) Qui est de l'an VIII. Je suis l'édition de l'an XIII où il y a de jolies figures de Catel ; Paris, Levrault, Schoell et Cie, rue de Seine.

multipliées, etc. » On a été bien injuste envers Delille. On n'a considéré que les préjugés poétiques qu'il avait respectés, sans tenir nul compte de ceux qu'il avait sinon détruits, du moins affaiblis, comme il le dit modestement lui-même. La légende veut qu'il ait eu horreur du mot propre, mais c'est tout le contraire. Il n'hésite jamais, quand le mécanisme de sa versification le permet, à employer ce mot, et s'il se sert d'une périphrase, c'est uniquement pour varier la période poétique et lui enlever la sèche monotonie que lui donnerait une nomenclature trop précise. Au reste, toute poésie contient des périphrases, même celle de Hugo, dont M. Pellissier a cité quelques exemples, et si celles des poètes contemporains passent inaperçues, elles le doivent à leur imprécision. Je me garderai bien de citer aucun exemple; on le fera à loisir dans un siècle, sans doute avant, mais si on accumulait toutes les manières de ne pas dire le mot qu'il faut imaginées par nos contemporains, on rirait peut-être d'eux autant que de l'abbé Delille. En littérature, il faut un certain recul pour faire sortir le ridicule. De près, cela manque de perspective. Sans doute,

> L'animal recouvert de son épaisse croûte,
> Celui dont la coquille est arrondie en voûte

ne semblent mis là que pour ne pas nommer le

rhinocéros et la tortue (1); mais en continuant la lecture, on s'aperçoit vite que ce n'est pas la peur d'un terme choquant qui a guidé le poète, puisqu'il accumule dans les vers suivants les noms les plus exacts :

L'écaille du serpent et celle du poisson,
Le poil uni du rat, les dards du hérisson;
Le nautile sur l'eau dirigeant sa gondole;
La grue, en haut des airs, naviguant sans boussole;
Le perroquet, le singe,... etc.

Il ne faut pas oublier Delille, non parmi les romantiques, mais parmi les précurseurs du romantisme, que d'ailleurs annonce et préfigure toute la littérature française antérieure, à l'exception du petit groupe des écrivains particulièrement raisonnables formés par les théologiens prudents du dix-septième siècle. Jusqu'à Malherbe et encore après lui, tous les poètes français sont romantiques. On pourra remonter jusqu'au fond du moyen âge, on ne trouvera, unies à un grand bon sens, réglées par un goût instinctif, que la fantaisie et l'imagination. Admirer la nature et la prendre pour guide et pour norme, ce fut la manie des temps anciens plus encore que des temps romantiques. Le quatorzième siècle invoque deux divinités : Dieu, la Nature; mais Dieu étant réservé pour les jours de

(1) Ou le tatou, dit en note Delille, qui ne tient pas cette fois à être trop précis et qui n'avait évidemment jamais vu de tatou.

fête et pour l'article de la mort, c'est la Nature qui règne, souveraine de la vie. La nature n'est pas une invention de Jean-Jacques. Quand les hommes sortirent d'eux-mêmes et ouvrirent les yeux, ils découvrirent des mouvements que la théologie ne réglait pas; d'où une libération qui les rendit ivres tout d'abord. A la fin du dix-huitième siècle, cette ivresse est remontée aux cerveaux, et un humble poète de collège et de cour, comme l'abbé Delille, ne connaît point d'autre maîtresse. C'est ce qui donne encore un certain charme et une force aussi à sa poésie laborieuse : tout ce qu'il voit dans la liberté de la nature lui semble digne d'être anobli et de recevoir l'investiture de la bonne compagnie. « Mon cul aussi est dans la nature », disait grossièrement Voltaire, qui ne comprenait pas tout. « Soit, répond l'abbé, je vais le faire entrer décemment dans un vers français. » Mais il s'arrêta au fumier.

Son *Art des jardins*, je l'ai dit, est romantique, puisque la nature est romantique. C'est sur son modèle qu'il veut que l'on façonne les jardins :

Qu'un obscur arpenteur, armé de son compas,
Au fond d'un cabinet, d'un jardin symétrique
Confie au froid papier le plan géométrique;
Vous, venez,... etc.

Il s'agit que le génie de l'homme collabore avec le génie inconscient des choses :

Un jardin, à mes yeux, est un vaste tableau.
Soyez peintre. Les champs, leurs nuances sans nombre,
Les jets de la lumière et les masses de l'ombre,
Les heures, les saisons variant tour à tour
Le cercle de l'année et le cercle du jour ;
Et des prés émaillés les riches broderies,
Et des riants coteaux les vertes draperies,
Les arbres, les rochers, et les eaux, et les fleurs,
Ce sont là vos pinceaux, vos toiles, vos couleurs.
La nature est à vous ; et votre main féconde
Dispose, pour créer, des éléments du monde.

Il ne veut pas que l'on imagine des paysages factices, mais que l'on se borne à embellir ceux que la nature a formés. N'avez-vous pas, dit-il, au cours de vos promenades, rencontré tout à coup un de ces aspects enchantés qui vous ont arrêté comme malgré vous, qui vous ont jeté dans une longue rêverie ? Rappelez vos souvenirs, reformez l'image qui vous a ravi,

Et des champs apprenez l'art de parer les champs.

C'est ainsi que furent formés tous ces beaux jardins où triomphent à la fois l'art et la nature, Chantilly, Belœil, tout à la fois magnifique et champêtre (1), Chanteloup, « l'aimable Tivoli », bien d'autres, et Trianon, qui, « semblable à son auguste et jeune déité, joint la grâce avec la majesté ».

C'est mieux que la nature et cependant c'est elle.

En somme, *l'Art des jardins* se réduit peut-être à ce précepte : Embellissez la nature, mais surtout ne l'enlaidissez pas. Il aime les arbres comme ils sont, et non pas tondus comme des moutons :

Quels qu'ils soient, respectez leur flottante verdure
Et défendez au fer d'outrager la nature.

Voilà de bons sentiments, et pas trop mal exprimés. Il essaie même de nous faire voir le vent

... légèrement courir,
Frémir dans leurs rameaux, s'éloigner et mourir,

Ce petit livre n'est pas du tout ennuyeux. Après avoir été nouveau, il lui reste une grâce vieillotte, et l'air circule encore à travers ses pompeux hémistiches. Le cruel Rivarol disait :

Delille passera ; les navets resteront.

Hélas ! oui, tous les navets sont restés, et il en pousse de nouveaux tous les jours.

LE STYLE ET L'ART DE STENDHAL

Les modestes prévisions de Stendhal sur l'avenir de sa gloire, à peine naissante quand il mourut en 1842, ont été bien dépassées. Non seulement il est lu, mais il est presque populaire. On lui prépare un monument au plus beau jardin de Paris, et dans le même moment paraîtront les deux premiers volumes de ses œuvres complètes (1). Le grand écrivain est toujours en train de devenir, même ou surtout après sa mort. On n'en a jamais fini avec lui, et sa destinée se poursuit à travers les générations. Voici où cela en est présentement : l'homme d'esprit que Mérimée croyait sauver de l'oubli en rédigeant après sa mort cette fameuse brochure anecdotique (2), à la vérité curieuse, un peu scandaleuse aussi, est maintenant tenu pour un des romanciers mémorables d'un siècle qui eut Flaubert

(1) A la librairie Champion.

(2) Intitulée *H. B.* Réimprimée à la suite de Stendhal : « Les plus belles pages », *Mercure de France*. Pour l'histoire de cette brochure et celle de tous les livres de Stendhal ou qui le concernent, voir l'excellente *Histoire des œuvres de Stendhal*, par Adolphe Paupe.

après Balzac, pour un psychologue tel, disait déjà Taine, qu'il fut le plus grand des temps modernes et peut-être de tous les temps. Bien qu'au premier abord il semble n'écrire qu'assez mal, surtout pour ces hommes emplis de rhétorique qu'on appelle les lettrés, il n'en faut pas moins le considérer comme un des maîtres du style. Sa prétention de lire une page du Code civil avant de se mettre au travail n'est que le mot d'un homme qui place au-dessus de tout le naturel, la précision et la clarté et qui croit que le Code possède ces diverses qualités. Ce sont bien celles du style de Stendhal, et le Code est obscur et diffus. Chacune des subtiles phrases de Stendhal veut dire une chose très nette, quand il s'agit d'action, quand il s'agit d'un mouvement de l'intelligence, et ne prête au commentaire que s'il explique des sentiments, que s'il exprime l'état d'une sensibilité. « C'était comme un archet qui jouait sur mon cœur », dit-il d'un paysage qui l'a ému. « C'est pour moi comme de la musique de Mozart », dit Mme Derville du paysage de Vergy. Hors ces cas où sa sensibilité s'exalte, Stendhal écrit sans passion, avec un naturel relevé par une ironie légère et souriante, amusée, un peu comme Voltaire, qui fut, bien plus que le Code, son modèle. Le style, c'est ce que Balzac, en faisant de *la Chartreuse* un si magnifique éloge, lui reprochait le plus, et cela ne laisse pas d'être plaisant de la

part d'un homme qui écrit bien plus mal que Stendhal parce qu'il y pense constamment, et que quand on pense à son style on écrit toujours mal. Balzac reconnaît d'ailleurs que chez lui « la pensée soutient la phrase », et il dit encore : « M. Beyle se sauve par le sentiment profond qui anime la pensée. » C'est très vrai, et alors de quelle importance serait-il de relever quelques tournures communes ou quelques incorrections? Mettons que Stendhal ne procure pas à ses lecteurs le plaisir du beau langage que nous donne si abondamment Flaubert. Il a d'autres mérites, et d'abord, pour ne pas sortir du style, celui de n'avoir jamais versé dans le mauvais goût, et celui aussi, tout en défendant les idées romantiques, d'avoir su pratiquement se défendre contre leur extravagance. Le style de Stendhal ne mérite aucunement le reproche d'insuffisance. Il est parfaitement approprié au sujet et à la qualité de la pensée, que sa transparence cristalline dévoile à chaque instant. Il est bien des sortes de styles, tous excellents, il n'en est aucun qui surpasse celui qui est naturel, c'est-à-dire en parfaite concordance non seulement avec le tempérament de l'auteur, mais avec le sujet traité. Il faut éviter les disparates. Flaubert n'a pas écrit *l'Education sentimentale* ni *Bouvard et Pécuchet* avec l'ampleur poétique et romantique qui convenait à *la Tentation de saint Antoine*. Il fallait à Stendhal, pour fixer la multi-

plicité des aventures psychologiques, un style un peu cassant, brisé à chaque instant par les incidents de la vie et de la pensée, et vraiment on ne voit pas bien *le Rouge et le Noir* se déroulant sur le ton musical de *Notre-Dame de Paris*. Il y a toujours eu en France, depuis qu'on s'y occupe tant de cette question, une sorte de style-type variable avec les époques, d'après lequel on juge tous les autres. Depuis le romantisme, renforcé par le naturalisme et le symbolisme, qui ont tant de rapports extérieurs, le style choyé, vénéré, celui qui vous met un homme sur le pavois, c'est le style à épithètes chatoyantes (1). Stendhal, assurément, ne l'a pas connu. Le sien n'a nul éclat. Il ne connaît que l'épithète psychologique, mais quand on l'a pratiqué un peu, on s'aperçoit que rien n'est plus difficile que de ramasser en un mot la signification d'un acte, d'une pensée, d'un état d'âme. C'est probablement ce qui a permis à Stendhal de raconter beaucoup d'extraordinaire sur un ton qui lui donne aussitôt la vraisemblance accordée aux actes les plus simples. Il n'y a qu'un grand naturel qui puisse faire admettre la scène de l'échelle par où

(1) Exemple du style chatoyant :

« Il l'enveloppait de toute son âme fervente, il la soulevait dans sa chair brûlante. Elle étincelait comme l'été sur la mer. Elle dit :

« — Je ne m'en irai pas

« Elle plongeait longuement en lui son regard bleu et il défaillait comme la forêt dans la brise nouvelle. Il songeait tumultueusement à des choses extraordinaires. »

Julien monte à l'appartement de Mathilde de La Mole. La moindre épithète chatoyante transformait aussitôt cet acte d'audace froide en scène d'opéra. Alors le lecteur sourit au lieu de trembler à chaque échelon que monte le jeune conquérant, et le clair de lune, devenant poétique, achève de noyer tout le tableau sous la lumière la plus ridicule. Grâce au style de Stendhal, qui décrit les mouvement de Julien comme il décrirait ceux d'un voleur ou d'un couvreur, on sent que l'homme qui monte fait une chose très difficile, mais en somme très simple, et on le suit des yeux en craignant seulement l'accident qui peut arrêter ces sortes d'entreprises. Le romantisme du moyen (dont Stendhal a même un peu abusé) disparaît grâce au naturel que lui confère une description purement technique et psychologique.

Le Rouge et le Noir, qui est peut-être le roman le plus logiquement déduit qui existe, est pourtant un de ceux qui portent le plus solidement gravée l'empreinte romantique. Echelles, cachettes, cabane dans les bois, changements brusques de profession, protecteurs tout puissants, ennemis cachés dans l'ombre, femmes ingénues et femmes d'orgueil, prêtres ambitieux, hypocrites ou dévoués, tous les contrastes, tous les heurts et toutes les complicités, un adultère, une séduction, un meurtre : on trouve en ce roman tant d'éléments mauvais et même vul-

gaires qu'on a peine à comprendre comment il est résulté de leur mélange le livre le plus séduisant. L'auteur avait une connaissance variée de la vie dont sa pénétration d'esprit lui avait, peut-être plus que les confidences, révélé les secrets. Il avait séjourné en province, à Paris, en Allemagne, en Italie où la société était alors moins dissimulée. Mathilde de La Mole est bien un caractère aristocratique, tandis que Mme de Rênal est le caractère même de la Française amoureuse, quoiqu'elle se rapproche parfois de l'admirable Clélia Conti, de *la Chartreuse de Parme*. Quant à Julien Sorel, c'est Henri Beyle lui-même, dans le sens où Flaubert disait : « Madame Bovary, c'est moi. » C'est Beyle tel que la société l'aurait fait si sa jeunesse s'était trouvée reportée à l'époque de la Restauration, Beyle soumis à l'hypocrisie que la Congrégation toute-puissante eût imposée à un homme de son caractère. Il en frissonnait d'horreur. De là la haine contre la société qui fait le fond du caractère de Julien Sorel, bien plus que l'hypocrisie qui n'est chez lui qu'un moyen de défense. Voyez en effet sa joie quand il ose être lui-même, quand il se trouve dans un milieu où il peut penser tout haut. L'hypocrisie est une nécessité pour un Julien Sorel évoluant dans un milieu clérical et aristocratique. Sans hypocrisie, Julien n'a pas de rôle dans une telle société : il est clerc d'huissier à Verrières, se fait mettre en prison pour

imprudences de parole ou bien vend du bois comme Fouqué. Mais Julien est intelligent, donc il est ambitieux, donc il est hypocrite, puisqu'il vit sous la domination des prêtres qui détiennent le pouvoir. Beyle en connaissait bien l'étendue, lui qui avait tant de peine à vivre, n'ayant pas voulu se soumettre, et qui depuis la chute de l'Empire, après d'heureuses années d'Italie, se rongeait d'ennui à Paris. Incapable d'hypocrisie pour son compte, il comprit bien la force qu'y pouvait trouver un jeune homme ambitieux tel qu'il le concevait. Aussi bien, un Julien sans hypocrisie sous la Restauration est un personnage impossible, et Stendhal avait trop de logique dans l'esprit pour imaginer un tel personnage.

Il faut que Stendhal, sans qu'il y paraisse, ait bien de l'art et bien de la délicatesse pour avoir, sur de telles données, construit un caractère auquel le lecteur ne cesse pas de s'intéresser un instant. C'est qu'avec toutes ses prétentions, ses subtiles réflexions, ses raisonnements à l'infini aux moments où peut-être on aimerait qu'il raisonnât moins, Julien Sorel ne cesse jamais d'être un jeune ingénu. Cela le sauve de l'odieux. Il est seul dans le monde, avec des conseillers suspects à son esprit soupçonneux, et il est obligé, par son caractère même, de créer les attitudes de sa vie, de les inventer à chaque incident ou aventure nouvelle. Au lieu que la plu-

part des jeunes gens, embarqués dans les conditions de Julien, subissent leurs milieux nouveaux avec une passivité étonnée, il est quelquefois étonné, mais jamais passif devant l'imprévu ; il se jette à l'action avec une gaucherie qui en double les dangers et une bravoure froide qui les domine. Sans l'éducation qui en ferait son égal, il se mesure avec Mathilde de La Mole et la dompte lentement, involontairement, par le seul spectacle d'une âme forte qui sait se dompter elle-même. L'orgueil a les mêmes effets dans Mlle de La Mole que le devoir dans Clélia Conti. Toutes les deux appuyées sur des sentiments puissants, mais sans charme, résistent un temps à leur passion, mais quand elles y cèdent, c'est d'une manière absolue, sans retour comme sans regret. Le caractère de Clélia est plus humain, ou plus féminin, et comparable aux seules héroïnes de Racine. Cette manière de se résister à soi-même ne se retrouvera plus guère dans les caractères romanesques, sinon à l'état d'esquisse, après Stendhal et après le Balzac du *Lys dans la vallée*. Seul Flaubert a été tenté par l'analyse d'une telle âme, mais il l'a maintenue dans les régions indistinctes du désir. Mme Arnoux, de *l'Education sentimentale*, est sans volonté, comme Frédéric est sans pénétration sentimentale, et leur long malentendu se traîne pitoyable au cours de toute une vie. Ce qu'il y a de beau dans les femmes de Stendhal,

et surtout dans Clélia Conti, c'est la perpétuelle agitation de leur cœur, qui transparaît dans tous leurs actes. Ce sont des amoureuses de toutes les minutes de la vie, et que leur passion se réalise, qu'elle demeure un rêve obscur, comme chez la Sanseverina, cela ne change rien au caractère du sentiment qui est comme la substance de leur être.

Il semble qu'étudier les personnages de Stendhal, ce soit étudier la vie même, et cela précisément parce que l'art n'apparaît nullement dans ses romans, encore qu'ils soient conçus avec la plus stricte méthode. Mais la méthode est personnelle. Sa connaissance n'est d'aucune utilité pour ceux qui écrivent et pour ceux qui lisent ; moins ils s'y arrêtent, mieux cela vaudra pour leur plaisir. Je dirai simplement qu'à mon avis la théorie de la méthode de Stendhal est tout entière dans son livre de *l'Amour* et que ses deux grands romans en sont l'application, c'est-à-dire l'art. Ses personnages agissent toujours comme ils doivent agir, selon les principes généraux de la psychologie de l'amour, tels qu'il les a déduits de ses observations et méditations. Mais ce qu'il y a d'original dans un livre sur l'amour est toujours écrit d'après des expériences personnelles et on en arrive nécessairement à conclure que l'analyse de l'art ou de la méthode de Stendhal ne serait autre chose que l'analyse de son génie. Or, un génie est ; il n'est

pas analysable extérieurement et il n'est connaissable que par ses résultats. Quand on a lu trois ou quatre fois *l'Amour*, *le Rouge et le Noir* et *la Chartreuse de Parme*, on commence à comprendre la méthode et à sentir l'art de Stendhal, si on a, toutefois, des dispositions pour ce genre d'investigations. Au reste, il se peut très bien que l'on conteste plusieurs des principes de *l'Amour*, qu'on soit choqué par tels détails des romans. Cela prouvera que Stendhal, pas plus que les meilleurs, ne satisfait tout le monde, ou peut-être tout simplement qu'on ne le connaît pas encore assez. Car enfin, comme Balzac ou Flaubert en prose, comme en poésie Baudelaire ou Mallarmé, Stendhal est un *test*, une pierre de touche. Si on ne l'aime pas davantage à mesure qu'on l'a pratiqué davantage, il ne reste qu'à pleurer sur soi-même : on ne fait pas partie des *Happy Few*, on n'est pas du petit nombre des élus.

GRANDEUR ET DÉCADENCE DE BÉRANGER

L'histoire du chansonnier Béranger est beaucoup plus touchante que celle de l'abbé Delille. Non qu'il ait été en son temps plus célèbre, ce n'est guère possible, mais il fut plus aimé, il fut populaire, il fut adoré. Et de tout cet amour d'un peuple, prolongé durant des générations, il ne reste à peu près rien, pas même l'estime ou la curiosité des lettrés. Jamais peut-être on ne vit pareil effondrement d'une gloire. Est-ce injuste ? Oui et non. Au point de vue de la poésie pure, le mépris où on tient Béranger est fort légitime. Sa langue est misérable, sa technique est malhabile, son lyrisme est vulgaire. Béranger est l'homme des clichés et des lieux communs. Il a débuté dans un temps où la poésie n'avait pas été renouvelée et où lui-même ne songeait guère à la poésie. Plus tard, il fut touché par les nouvelles inspirations et tenta courageusement d'élever jusqu'à l'ode l'humble chanson de sa jeunesse. Cela fit illusion à de bons juges ; mais maintenant nous percevons que cet effort fut

vain. Je viens de lire, je ne dis pas de relire, car je n'en connaissais que tels ou tels refrains célèbres, les trois volumes des chansons complètes de Béranger, et j'avoue que j'ai rarement entrepris de lectures plus pénibles. On y éprouve même je ne sais quelle humiliation à l'idée que tant de platitudes firent battre les cœurs, soulevèrent des émotions, attendrissements ou colères, dans un monde après tout assez semblable au nôtre. Sans doute il n'est plus possible, pense-t-on, que nous tombions dans un tel piège. Nous avons trop de goût, une sensibilité trop délicate pour être dupes d'une aussi navrante contrefaçon du génie. En sommes-nous bien sûrs? Chaque génération a ses engouements qui demeurent pour la suivante autant de mystères. Cependant aucun mystère, je crois, n'égale le mystère Béranger. Pour tenter de le pénétrer, il faut d'abord faire abstraction de l'idée que nous nous faisons de la poésie et nous remettre résolument, pour quelques moments aussi brefs que possible, au point où en étaient les cerveaux avant le romantisme, sous le règne du lyrisme voltairien, si on peut accoupler ces deux mots. On considère alors Béranger comme un homme d'esprit, comme un frondeur très adroit, comme une incarnation de l'irrespect. A table, quand les invités de la noce commencent à rire et à parler haut, quand les vieux airs se mettent à tinter maladroitement

dans les têtes déjà moins solides et qui demandent un rythme pour soutenir leurs mouvements, un homme se lève, le verre à la main, et chante. Il chante une chanson de Béranger. Il y en a de tous les tons et pour tous les goûts. Cela va de la gaudriole à l'attendrissement, de la satire légère au sarcasme, de la philosophie sentimentale au trépignement antireligieux, de la politique de quartier aux considérations européennes et aux déclamations humanitaires. Et presque partout il y a de l'esprit et du trait; la plénitude du rythme est affirmée par une musique congruante au sujet ou au contraire d'un contraste piquant. Les bonnes gens qui ont écouté comprennent facilement les allusions qui ne dépassent pas l'ordre de leurs préoccupations coutumières. Ils sont flattés qu'un poète ait mis en vers leurs propres idées.

Son idéal, très lointain, a toujours été Voltaire. Ses maîtres directs furent Désaugiers et Parny, mais il est resté bien en deçà de la bouffonnerie bachique de l'un, du sentimentalisme libertin de l'autre. Au fond, il est trop bourgeois de ton pour entrer franchement dans la mascarade; et du libertinage, il ne connaît guère que l'équipée à Suresnes avec quelque Lisette. Il n'est fait ni pour la débauche, ni pour la passion. Béranger est un modéré. Tout est médiocre en lui, hormis peut-être le sarcasme voltairien. Il tient dans une même haine les Bour-

bons et les jésuites, et il n'a pas peu contribué à unir dans l'esprit du peuple ces deux idées qu'à la vérité la Restauration sembla faire tout son possible pour identifier. Il atteint dans le sarcasme à une véritable gaieté ironique :

Bénis soient la Vierge et les saints :
On rétablit les capucins.

ou, ce qui est meilleur, quoique un peu énigmatique sans doute pour le peuple, sinon pour les bourgeois :

On va rouvrir la Sorbonne,
L'Eglise attend ses décrets :
On ne brûle encor personne,
Mais les fagots sont tout prêts.

Pourtant il était surtout fait pour la gaudriole tempérée, et un de ses premiers essais en ce genre fut aussi son premier triomphe. Au fond, cette grand'mère qui relève sa robe sur ses mollets, en minaudant :

Combien je regrette
Mon bras si dodu,
Ma jambe bien faite
Et le temps perdu !

n'est peut-être qu'une turpitude. Je n'en sais rien, l'hypocrisie des mœurs ayant fait de grands progrès même depuis la Restauration, mais j'y trouverai du moins bien de la vulgarité dans l'expression.

Cette chanson, dont le refrain fut célèbre, est l'une de celles qui représentent ce qu'il faut bien appeler la philosophie de Béranger. On connaît encore, dans le même genre attendri et polisson, celle qui proclame :

Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans

Elle est excessivement faible comme style, mais l'idée en parut assez jolie et elle est devenue une sorte de proverbe ironique, ce qui est le plus beau destin de cette sorte de poésie facile et spirituelle. *Le Dieu des bonnes gens* a laissé aussi un souvenir, quoique moins favorable. C'est une des chansons qui ont le plus fait tout d'abord pour la gloire de Béranger parmi les bourgeois voltairiens, mais elle portait avec elle son dégoût :

Le verre en main, gaiement je vous confie
Au Dieu des bonnes gens.

Cela doit se chanter sur l'air du vaudeville de *la Partie carrée*. C'est une philosophie de joyeux drille, qui a toujours fraîche dans un coin du cœur la petite fleur bleue de la métaphysique. On a beau être un gai luron, on n'en garde pas moins un sentiment de pieuse confiance dans la bonté indulgente du Dieu des petits oiseaux et des francs buveurs. Celui qu'un vieux poète prenait à témoin de sa peine :

O Créateur de l'universel monde,
Ma pauvre âme est troublée grandement,

est invoqué non plus dans la solitude, mais à la fin des gueuletons où le bourgogne a circulé et où l'on sent le besoin de commenter les grands événements politiques. Chateaubriand, dont les relations avec Béranger furent si curieuses, admirait fort quatre vers de cette chanson, qu'il trouvait « digne de Tacite, qui faisait aussi des vers » :

Un conquérant, dans sa fortune altière,
Se fit un jeu des sceptres et des lois,
Et de ses pieds on peut voir la poussière
Empreinte encor sur le bandeau des rois.

Mais il ne citait pas la fin de la strophe :

Vous rampiez tous, ô rois qu'on déifie !
Moi, pour braver des maîtres exigeants,
Le verre en main gaiement je me confie
Au Dieu des bonnes gens.

Le Dieu de Béranger n'aurait pas voté les Ordonnances ni la loi du Sacrilège; il a des principes, protège les libéraux, a lu Jean-Jacques et méprise M. de Bonald.

Mais il y a évidemment une grande sincérité dans tout cela. Béranger pensait ainsi et avec assez de force, ou assez d'entrain, pour faire illusion à ses contemporains, même quand ils étaient de la qualité de Chateaubriand. C'est tout naturellement qu'il

plie sa sensibilité aux phases successives de la vie. Il ne leur résiste pas, et, comme il avait chanté le vin et les amours faciles, il a le bon sens de ne pas se tromper sur son âge et de célébrer, le moment venu, les joies simples de l'amitié, les joies décolorées de la vieillesse. Toutefois, ce qu'il abdique le moins facilement, c'est la note bachique. Sa chanson sur la *Vieillesse* serait même assez délicate s'il ne prétendait un peu trop se consoler de sa venue « par le champagne et les chansons ». Il n'est pas certain que « boire frais », ce n'est pas vieillir.

> Mais à chaque pas voir renaître
> Plus de fleurs qu'on n'en peut cueillir,

ou

> D'une amante se faire une amie,

cela peut devenir, pour un sage, des consolations appréciables. On pourrait retenir aussi l'autre chanson du même ton :

> Vous vieillirez, ô ma belle maîtresse,

si elle n'était trop imitée de Ronsard; mais c'est déjà quelque chose d'imiter Ronsard sans trop de ridicule et d'avoir imposé au peuple chantant de l'an 1830 des variations sur le thème mélancolique :

> Quand vous serez bien vieille, un soir, à la chandelle...

J'aime mieux ne pas pousser plus loin l'examen d'une philosophie de la vie vraiment un peu courte. D'ailleurs les exemples à demi agréables à citer seraient trop rares et on retomberait bientôt dans ces roucoulements moitié tendres et moitié libidineux qui forment le fond de son inspiration, quand ce n'est pas la politique. Et que dire de ses flons-flons patriotiques, sinon qu'ils font de la peine ?

> Buvons gaiement, buvons encore,
> Autant de pris sur l'ennemi !

chante-t-il en 1814. Ce n'est pas très séduisant.

D'ailleurs qu'y a-t-il de vraiment séduisant chez Béranger? Comment plaire encore à une postérité si difficile que la nôtre avec un style poétique tel que le sien, où toutes les ruines sont *gothiques*, toutes les vierges *pudiques*, toutes les maîtresses de *folles maîtresses*, les beautés *folâtres*, le champagne un *joyeux poison* et le bourgogne, en revanche, un *jus bienfaisant* ? C'est avec un si pauvre instrument qu'il se lança, lui aussi, dans l'intervalle de ses jeux bachiques ou politiques, dans la bagarre romantique ! Lui aussi chanta la *sylphide*, les *feux follets* et l'inévitable Poniatowski. Son expression dépasse rarement le romantisme à la Delille, et l'eau bénite romantique devient tout naturellement.

> L'eau qui peut de l'enfer conjurer les desseins.

Puis ce sont de terribles niaiseries sentimenta-

les, *le Papillon et la tourterelle*, *la Pâquerette et l'étoile*. Dans la seconde partie de sa carrière, après le retour des cendres, il ne s'exalte plus guère que pour ce néfaste bonapartisme libéral et larmoyant, qui menait la France à une reviviscence de l'Empire. « Il n'est pas mort ! » chantait-il. On ne s'en aperçut que trop.

C'est après la révolution de 1830 que Chateaubriand se prit tout à coup d'amour pour Béranger. Ils échangèrent des lettres, puis des visites, se vantèrent d'une amitié qui demeurait énigmatique. Les vieux royalistes, gens qui ne comprennent pas grand'chose, ne comprenaient rien à cette attitude. En province, cela allait jusqu'au scandale. L'un deux écrivait à Chateaubriand : « Réjouissez-vous, Monsieur, d'être loué par celui qui a souffleté votre roi et votre Dieu. » Mais Chateaubriand tenait moins alors à ses principes qu'à sa popularité, et la sympathie d'un libéral, même excessif, lui semblait plus utile à sa gloire que celle de son parti. Tout de même, je suis un peu de l'avis du vieux chevalier de Saint-Louis, je trouve singulière l'alliance spirituelle de l'auteur du *Génie du christianisme* et de l'auteur du *Fils du pape*, du *Pape musulman*, du *Pape marié* ou du *Bon pape*, lequel a les sentiments d'un étalon, de l'auteur de la bouffonnerie sur le Concordat ou sur les *Révérends Pères :*

C'est nous qui fessons
Et qui refessons
Les jolis petits, les jolis garçons.

et de tant de chansons plus libidineuses encore que satiriques. Cependant la question demanderait à être étudiée de plus près. Chateaubriand était bien complexe et Béranger bien simpliste.

Si j'avais à choisir pour une anthologie une seule chanson dans les trois volumes du chansonnier, je prendrais peut-être *les Escargots*. C'est une satire moyenne, mi-politique, mi-sociale, avec un refrain amusant,

Voyez comme ils font les gros dos,
Ces beaux messieurs les escargots...

et qui vaut presque *la Levrette en Pal'tot*. Plusieurs autres du même genre me solliciteraient aussi d'ailleurs. Comme poète, Béranger n'est rien. Comme chansonnier, il a peut-être son mérite, qui est la gaieté.

MAURICE DE GUÉRIN

Lorsque, il y a douze ans, la fantaisie me prit de rééditer en un petit livret, *le Centaure*, le nom de Maurice de Guérin n'éveillait pas de grandes curiosités. Son culte était vivace, certes, mais n'assemblait qu'un nombre assez restreint de fidèles littéraires. Il y avait bien en librairie une édition assez répandue de ses œuvres, mais pour y trouver son poème immortel et d'autres fragments précieux, on devait subir un journal et des correspondances rendues énigmatiques par un tas de coupures tendancieuses dues à la piété indiscrète de sa sœur et à la condescendance de Trébutien. *Le Centaure*, avec *la Bacchante* arrivaient là comme des morceaux de marbre antiques dans un jardin de curé. C'était inexplicable. Le renom de Maurice de Guérin s'était surtout répandu dans les familles chrétiennes, sur la garantie de sa sœur. Elle répondait de ses idées, de ses mœurs, de sa piété; elle avait fait mettre en tête de ses œuvres un portrait qui lui donne l'apparence d'un séminariste aux yeux baissés, plutôt

que du fervent adorateur de Cybèle. Vers 1895, Maurice de Guérin n'est guère, hormis le petit groupe des initiés, que l'appendice d'Eugénie de Guérin, appendice que la moitié des lecteurs dédaignent ou craignent peut-être comme un scandale, malgré toutes les précautions pour édulcorer cette figure énigmatique. Les *Reliquiæ*, de Maurice de Guérin, *Journal, lettres et poèmes*, ont atteint, à cette date, leur vingtième édition, mais celles d'Eugénie, *Journal et fragments*, sont à leur 41e édition, et ses *Lettres*, qui forment un volume séparé, à leur 31e. Quant aux *Lettres* de Maurice, on ne veut pas en trouver de quoi faire un volume. Elles sont choquantes en grande partie ; elles sont d'amour, de philosophie, de poésie ; on les supprime et on expurge probablement celles que l'on conserve. Et tout cela est arrivé parce que Barbey d'Aurevilly se brouilla avec Trébutien, qui entre deux exigences choisit celle d'Eugénie, à laquelle il voulut obéir. Si Barbey eût continué de s'occuper de l'édition des œuvres de Maurice, s'il n'avait pas dû renoncer à la notice qu'il voulait faire sur son ami, toutes les énigmes de cette courte vie eussent été résolues dès lors et la figure du poète n'aurait pas été faussée par les scrupules d'un fol amour fraternel. Mais elle eût ainsi, dans sa logique, moins passionné les chercheurs et les amis d'au delà du tombeau. Nous aurions eu plus tôt un Maurice vrai, mais on y eût

perdu tous ces travaux charmants faits autour de sa mémoire, et M. Abel Lefranc n'eût pas eu à écrire son *Maurice de Guérin* (1), qui fut comme le procès-verbal éloquent de ces patientes fouilles.

Ce très utile volume permet de considérer comme connue la vie de Maurice de Guérin et de ne pas revenir, même par allusions, sur tant de détails parfaitement élucidés. Disons cependant, car on a toujours parmi ses lecteurs un parti de gens qui ne savent pas ou qui ont oublié, que l'auteur du *Centaure*, né en 1811, au Cayla, dans l'Albigeois, d'une famille de gentilshommes très catholiques, fut, toute sa brève vie, fort pauvre. Il vint à Paris, y acheva ses études, fréquenta les milieux de christianisme libéral, s'enrôla un instant dans la phalange utopique que formait Lamennais à la Chênaie, revint à Paris, où il rencontra un ami de Stanislas, Barbey d'Aurevilly, écrivit alors quelques articles, quelques poèmes en prose et en vers, traversa une passion fougueuse, et malgré cela probablement platonique, fit un mariage malheureux et mourut quelques mois plus tard, de retour au Cayla, dans les bras de sa sœur, qui l'avait élevé et l'aimait tendrement, tyranniquement aussi, en 1839. Voilà les grandes lignes. Les contemporains en savaient moins encore, ou plutôt ne savaient rien. Il avait passé inaperçu, à un degré qu'un jeune homme

(1) *D'après des documents inédits*, Paris, Champion, 1910, in-8°.

d'aujourd'hui peut à peine se figurer. Barbey d'Aurevilly, qui était encore également fort peu glorieux, n'abandonna point le souvenir de son ami. Dès le lendemain de sa mort, il avait élaboré le plan du volume posthume dont il avait trouvé la matière dans ses papiers; un certain Chopin, qui n'est pas le vrai Chopin, mais qui était aussi l'ami de George Sand, le mit en relations avec la romancière, et *le Centaure*, précédé d'une notice enthousiaste, parut en 1840 dans la *Revue des Deux Mondes*. Lorsqu'on a recours à ce morceau bien curieux où l'on trouve certaines idées de Barbey d'Aurevilly traduites dans la prose de George Sand, on éprouve une surprise de voir Maurice de Guérin appelé Georges de Guérin; cela déroute, et la surprise augmente quand on s'aperçoit que dans ses lettres de cette époque Barbey d'Aurevilly lui donne le même prénom : « Je publierai incessamment un volume tout entier de G. de Guérin. J'ai les matériaux d'un livre immortel : bonheur aussi grand pour la littérature française que la publication des œuvres inédites d'André Chénier (1841). » M. Abel Lefranc n'explique pas bien clairement cette substitution : « D'Aurevilly conserva momentanément à son ami le prénom que le célèbre écrivain lui avait donné par erreur. » Mais que vaut cette explication quand on sait que l'article de George Sand fut « soufflé » par Barbey d'Aurevilly ? Cette modification du pré-

nom ne représenterait-elle pas comme un pseudonyme littéraire choisi par Guérin lui-mêmepour ses œuvres littéraires et profanes? Eugénie, ailleurs Barbey d'Aurevilly, Amédée Renée, tous l'appellent Maurice avant la publication du *Centaure*. Il y aurait là comme l'indication, chez le poète qui venait de rejeter les idées de son éducation et de sa jeunesse, d'une volonté de se refaire une nouvelle personnalité et cela cadrerait bien avec l'histoire intime de son âme. Ce nouveau prénom, quoi qu'il en soit, né dura guère et c'est Maurice, et non Georges, qui entra soudainement, en 1840, dans la gloire dont il n'est plus sorti.

On sait, assez exactement, quand fut imaginé et écrit *le Centaure*. « Guérin, dit Trébutien, conçut l'idée du *Centaure* à la suite de deux ou trois visites que nous fîmes ensemble au musée des Antiques dans l'automne de 1835 ou 1836, pendant une absence de d'Aurevilly. Il vint me le lire le jour de la Pentecôte suivant, rue Saint-Joseph, n° 5, où je demeurais alors. » Maisce n'est que tout récemment qu'on s'est inquiété de sa généalogie littéraire. Avant *le Centaure* de Maurice de Guérin, il y avait déjà *le Centaure* d'Alphonse Rabbe, le Rabbe de Victor Hugo, qui n'était pas qu'un « sévère historien », qui était aussi un poète ardent et tourmenté, un de ces romantiques de la première heure dont la hardiesse commence à nous surprendre,

mais dont le génie et le rayonnement se sont trouvés enfouis sous de magnifiques alluvions. *Le Centaure* de Rabbe peut se retrouver dans le tome premier de ses *Œuvres posthumes*, parues en 1835 et qui eurent une seconde édition l'année suivante. Mais il avait été imprimé pour la première fois en 1822 dans le journal *l'Album*. Les deux poèmes n'ont de commun que le titre, et celui de Rabbe est loin de représenter, comme celui de Guérin, une émouvante synthèse des dominations de la nature. C'est un centaure romantique et anecdotique, qui a enlevé à son époux la belle Cymothoé, simple femme et non pas centauresse, et qui lui tient des discours non dépourvus d'une certaine poésie et d'un certain grandiose. Maurice ne dut pas lire sans émotion des choses telles que : « Bientôt, hélas! les forêts ne verront plus de pareils hymens... Nous restons peu nombreux, solitaires, fuyant, non devant l'homme plus faible et moins généreux que nous ; mais les lois d'une nature mystérieuse l'ont ainsi voulu : le règne de notre espèce va finir... Tu es peut-être la dernière fille des hommes destinée à s'allier à notre race... » Ce centaure a quelque chose de plus humain que celui de Maurice, mais ses passions sont trop étroites, il vit dans la nature, il n'est pas, comme Macarée, la nature même avec ses mystérieuses puissances encloses dans la poitrine d'un demi-dieu. Puis surtout, car le centaure

peut se comprendre, réduit à des proportions et à des pensées d'homme, il parle trop comme un amoureux poétique de 1822, un amoureux qui aurait lu Ballanche, tandis que Guérin a su inventer pour le sien une langue nouvelle, une langue qui n'a vécu que quelques années dans sa tête, une langue qui n'était imitée de rien et qui n'était pas imitable. C'est ce que disait Jules de Goncourt : « Pour moi dans les modernes, il n'y a eu jusqu'ici qu'un homme qui ait fait la trouvaille d'une langue pour parler des temps antiques : c'est Maurice de Guérin dans *le Centaure* (1). » L'inspiration de Guérin par Rabbe n'en est pas moins évidente et cette inspiration va presque à l'imitation dans un autre poème, *l'Adolescence*, où il n'est pas douteux que se trouve le germe de *la Bacchante*. Mais, mieux que tout autre convient à ces suites d'accords le nom, que j'ai déjà écrit, de généalogie. Il n'est pas de chef-d'œuvre en l'air. Il n'est pas dans la littérature, pas plus que dans la nature, de génération spontanée. L'originalité absolue n'est qu'une conception d'ignorant; elle serait d'ailleurs contraire aux lois, absurde et incompréhensible. C'est ainsi qu'on peut concevoir, en art, la solidarité humaine, basée sur l'imitation, qui régit le monde.

Que faisait autre chose Maurice de Guérin, en

(1) *Journal des Goncourt*, I, 374.

écrivant *le Centaure*, *la Bacchante*, *Glaucus*, que de s'initier et de se perfectionner lui-même, de donner une expression plus parfaite aux pensées qui étaient l'essence même de sa vie? Des traces de son panthéisme se retrouvent jusque dans ses notes et ses lettres d'enfant. Il a toujours vécu en communion plénière avec la nature ; c'est elle qu'il aime uniquement sous le nom d' « œuvres de Dieu » dans sa phase chrétienne, c'est elle qu'il adorera jusqu'à la fin, sous son vrai nom, quand il aura atteint l'âge philosophique, en deçà duquel les poètes restent de grands enfants harmonieux. On ne sait pas encore comment se fit, chez Maurice, ce passage de l'enfance à la maturité, son journal et sa correspondance ayant été mutilés, comme on sait, mais il est probable que cela eut lieu, comme toujours chez les intelligents et les prédestinés, par l'usage de la vie. A mesure que le jeune homme voit que la religion proscrit les plus belles et les plus naturelles passions, il se détache d'une foi en désaccord avec les seules légitimes aspirations de l'être et il passe à la philosophie, en attendant qu'il s'en détache aussi et apprenne à la fin que la vraie philosophie est de n'en pas avoir, et de vivre. Guérin fut empêché par la mort d'arriver à cette dernière étape, mais la philosophie où il était arrivé est, entre toutes, la plus acceptable. On pourrait s'attarder là, où demeura Spinoza. Il n'en eut même

pas le temps. Tout se précipite dans sa destinée. A peine remis des pratiques de son adolescence, à peine le contact décisif pris avec la création littéraire, pour quoi il était fait, il lui reste tout juste quelques années pour connaître l'amour, faire un mauvais mariage de convenance ou de guérison, et se regarder mourir. Pensa-t-il se survivre, lui qui léguait aux hommes si peu de chose, et laisser un nom, autre que fugitif, dans le cœur de ses amis? C'est très peu probable, et on verra là une des ironies les plus aimables du destin, qui en a de si amères. Aimables? Pour notre justice, qui se regarde avec complaisance agitant des palmes autour d'une figure effacée par la mort, mais si vaines pour le front qui n'en a pas senti le souffle glorieux! Tel est le sentiment que j'éprouve toujours devant le passé ressuscité, car c'est nous que nous aimons et dont nous sommes fiers, en revivifiant le souvenir du *Centaure* et de son auteur. Mais toute l'histoire littéraire n'est ainsi qu'un acte d'égoïsme : les êtres dont nous n'avons pu ou su exalter pour eux-mêmes le génie vivant servent, après leur mort, de matière à nos plaisirs. Et ainsi toute glorification posthume est, sous couleur de justice, l'acte injuste, peut-être, par excellence. Mais c'est entrer trop profondément dans le mécanisme de la vie, au risque de nous y faire broyer, nous et nos illusions.

LES ENNEMIS DE VICTOR HUGO

Dès la première heure, le romantisme fut incarné dans Victor Hugo, et comme cette manière littéraire bouleversait de vieilles habitudes de pensée et d'expression, elle suscita au grand poète de nombreux ennemis. Plus que tout autre écrivain, à toute autre époque, il engendra ce sentiment, que loua Gustave Planche, et qui s'appelle la haine littéraire. Il semble aux esprits simples ou fortement imprégnés de la tradition, que le mépris de telle vieille règle de composition désorganise la société autant que le mépris d'une loi sur laquelle repose la société. Je n'ai bien compris cet état d'esprit qu'en lisant depuis vingt ans les critiques de poèmes que publie régulièrement une revue littéraire conservatrice. Encore aujourd'hui, il lui est impossible de considérer de sang-froid l'emploi du vers libre ou du vers libéré, sans mesure fixe, sans rime exacte. Que de sarcasmes cette mode lui a arrachés ! Ne semble-t-il pas que la morale va crouler avec la rime riche et qu'on ne peut être honnête

homme si l'on enfreint les règles de la versification classique? Victor Hugo ne détruisit pas la structure matérielle du vers, et cependant son vers est plus loin du vers classique que même le vers libre ne l'est du vers romantique. Quand il se présenta à l'Académie, en 1835, contre Dupaty, qui fut élu, un immortel de ce temps-là, M. Lacuée de Cessac, lui dit à propos des *Orientales* : « Savez-vous bien qu'il y a là-dedans des vers que je signerais? » C'était précisément cela, obscurément senti par tous ses ennemis littéraires, qui les exaspérait le plus, que la plupart de ses vers de cette époque, considérés isolément, ne choquaient pas le goût classique et que l'ensemble le contrariait si fortement. Faute de mieux, on l'accusa d'attentat contre la raison et contre le bon sens si fort vantés par Boileau, qui régissait toujours les esprits. L'ironique *Charte romantique* de Charles Farcy le dit expressément : « La qualité de romantique se perdra par le moindre acte littéraire où il y aura une apparence de bon sens et de raison. » Dans toutes les critiques, même les plus précises, contre Victor Hugo et sa manière de penser et de dire, ce point fait le fondement de l'argumentation, et cela n'est pas sans nous paraître bien comique, à nous qui savons maintenant quel homme raisonnable était en réalité ce poète qui faisait alors figure d'extravagant. C'est une chose à laquelle on de-

vrait songer, que ce qui paraît absurde ne le paraît que parce qu'il est nouveau et que, l'accoutumance venant, l'absurdité nous semblera toute naturelle et toute logique. Dès qu'une opinion littéraire a des partisans doués de quelque valeur, et c'était bien le cas du romantisme, comme du symbolisme, il y a tout à parier qu'elle ne s'oppose pas plus à la raison que l'opinion qu'elle veut remplacer. Nous sommes ici dans un monde changeant et qui ne dure que par ses changements mêmes. Si l'expression littéraire était immuable, elle finirait bientôt par répandre un tel ennui que le monde ne voudrait plus en entendre parler. C'était précisément ce qui arrivait en France. Les attardés de la formule classique n'inspiraient plus aucune curiosité. On les subissait; on les jugeait en comparaison les uns des autres; on les traitait avec une modération digne de leurs œuvres, dont aucune ne suscitait ni l'enthousiasme, ni la colère. Le jour où à l'enthousiasme de quelques-uns répondit la colère de quelques autres, ce fut le signe que du nouveau était enfin apparu. Mais il y a toujours une partie des hommes qui ne s'en aperçoit pas ou qui confond le nouveau avec l'absurde.

Il faut en effet reconnaître la bonne foi des pamphlétaires. Elle est presque toujours certaine et c'est ce qui confère à leurs élucubrations une valeur historique. On a bien fait de donner récemment un

aperçu ingénieux de ceux qui s'élevèrent, pas bien haut, contre Victor Hugo. C'est amusant, dans une certaine mesure, mais si cela ne l'est pas davantage, la faute en est aux auteurs et non à leur historien (1). Ils font presque tous figure de pauvres diables littéraires, et l'admirable anecdote de Bourbousson leur serait à presque tous applicable. Le 17 juillet 1851, Victor Hugo, prononçant un discours à l'assemblée nationale, était violemment interrompu. Il interpelle son contradicteur :

« VICTOR HUGO : Comment vous appelez-vous ?

« L'INTERRUPTEUR : Bourbousson.

« VICTOR HUGO : C'est plus que je n'espérais.

(*Longs éclats de rire sur tous les bancs.*) »

Donc les Bourbousson commencèrent d'assez bonne heure à prendre le poète à partie et à lui donner des leçons de bon sens, de grammaire et de versification. Ils s'appelaient Pic de l'Ariège (qu'il ne faut pas confondre avec Pic de l'Isère), Tapon-Fougas, Courtat, Némo, Raoul, Alvin, Mirecourt, etc., ce dernier à la vérité bien connu par beaucoup d'autres pamphlets et par sa fameuse série des *Contemporains*, que l'on imite encore aujourd'hui, mais qui était elle-même imitée de Louis de Loménie. Le plus curieux est certainement Courtat, parce que Courtat ne se contente pas de critiquer. Il rec-

(1) A. de Bersaucourt, *les Pamphlets contre Victor Hugo*. Paris, 1913, in-18.

tifie. Il refait. Il traduit Hugo « du baragouin en français ». Doit-on appeler Courtat un pamphlétaire ? C'est plutôt un ami, un conseiller un peu sévère, mais sensible. Il trouve même que la poésie de Victor Hugo a un certain « cachet » et ses corrections n'ont d'autre but que redresser la versification malheureuse par laquelle le poète gâte l'expression de ses qualités naturelles : « Je dirai avec pleine assurance : en changeant, corrigeant ou modifiant 158 vers sur 256, je suis certain d'avoir converti un poème ébauché en une œuvre littéraire. » On voit que Courtat n'avait pas de mauvaises intentions. Il n'est qu'imbécile ; mais qui pourrait lui savoir mauvais gré de ce don de nature? Il est même comique et cela lui vaut notre indulgence. L'antiromantisme lui fait trouver des images plus extraordinaires que les images les plus romantiques et les plus hallucinantes, comme :

Un cadavre récent qui semblait avoir faim !

C'est que Courtat est corrompu par trente ans de romantisme. Croyant faire du Viennet, il fait du Petrus Borel. Les premiers contradicteurs de Hugo avaient manifesté un étonnement autrement profond et naïf. *Les Orientales*, par exemple, avaient déchaîné bien d'autres colères. N'est-ce point Baour-Lormian qui s'écriait alors :

Avec impunité les Hugo font des vers !

Un des pamphlets contre *les Orientales* a pour titre *les Occidentales, Lettres critiques*. C'était tout indiqué, de même que la plaisanterie qui consiste à appeler tout le temps Victor Hugo, M. Victor. L'ingénieux auteur est un sieur Châtelat. Il s'écrie : « Monsieur Victor, je poursuis d'office vos *Orientales* devant les assises du goût et de la raison, sous la double prévention d'outrage à la morale littéraire et de provocation à la révolte contre les autorités légitimes du sens commun en France. » C'était le thème nécessaire de toute manifestation antiromantique. Népomucène Lemercier ne pensait pas autrement, ni M. Viennet à qui l'on doit ce vers plaisant :

Sous un casque, Arbogaste avait un esprit vaste.

C'est à Viennet, un des hommes les plus comiques de notre littérature, que Mme de Girardin fit cette jolie réponse, un jour qu'il dénigrait Lamartine disant : « Lamartine ! Un fat qui se croit le premier homme politique de son temps et qui n'en est même pas le premier poète.— En tout cas, répondit la spirituelle femme, il n'en est pas non plus le dernier. La place est prise. »

Naturellement tous les ennemis de Victor Hugo et de Lamartine furent des imbéciles, puisqu'ils étaient par cela même les ennemis de la littérature

française. Je ne dis pas tous les critiques de Victor Hugo, ni tous ceux qu'exaspéraient ses attitudes olympiennes ou certain tour un peu apocalyptique de son esprit, mais ceux-là mêmes abusèrent contre lui du dénigrement systématique. Ils en porteront la responsabilité, quels que soient d'ailleurs leurs mérites. Il est plus triste pour Barbey d'Aurevilly que pour Victor Hugo que l'auteur d'une *Vieille maîtresse* ait écrit : « Il faut se hâter de parler des *Contemplations*, car c'est un des livres qui doivent descendre vite dans l'oubli des hommes. Il va s'y enfoncer sous le poids de ses douze mille vers. C'est, en effet, un livre accablant pour la mémoire de M. V. Hugo et c'est à dessein que nous écrivons la « mémoire ». A dater des *Contemplations*, M. Hugo n'existe plus. » Et voilà. L'histoire littéraire est quelquefois bien amusante. Je ne connaissais pas ce jugement, je l'avoue, étant peu familier avec les œuvres critiques de Barbey d'Aurevilly, mais il ne saurait me surprendre de la part de celui qui a écrit tant d'absurdités sur Gœthe. Il serait trop facile de lui retourner son mot, ce que je pense d'ailleurs qu'on a déjà fait, et de dire de la critique de Barbey d'Aurevilly qu'elle n'existe pas ou plus, depuis longtemps, sinon comme source de comique. Les contemporains furent, on doit le dire, en grande partie de l'avis du critique catholique. C'est à propos des *Contemplations* que Veuillot fit

son mot célèbre : « Jocrisse à Pathmos. » Plusieurs autres, Duranty, Gustave Planche, Caro trouvèrent ces poèmes « grotesques et stupides », en quoi, ce qui est fâcheux pour leur esprit, ils furent suivis par plusieurs sots qui s'ingénièrent à de mortelles et faciles parodies, comme le sieur Devère ou le sieur Alvin, un Belge qui signait « Van II », ou encore le sieur Vacoutat, qui, à propos des *Chansons des rues et des bois*, allait publier *la Quintessence des chansons de M. Vertigo.*

Il y a pourtant une de ces parodies qui est amusante ; mais c'est qu'elle a pour auteur Charles Monselet et qu'elle est sans fiel, comme ce charmant esprit. C'est moins une parodie qu'une imitation burlesque, à la manière des *Odes funambulesques* de Théodore de Banville :

Reste ici caché, demeure !
Dans une heure,
O spectacle saugrenu !
Comme Actéon le profane
Vit Diane,
Tu verras Véron tout nu.

Avec une pareille souplesse, Monselet s'amuse, dans *Une chansonnette des rues et des bois,* à reprendre le thème de Victor Hugo :

Si Babet a la gorge ronde,
Babet égale Pholoé.

Et il déclare : Qu'on l'appelle comme on voudra,

C'est toujours la même femme,
Charmant problème attifé ;
C'est la même grande dame
Et le même chien coiffé.

Pour moi, je les aime toutes,
Qu'elles soient sous un beau dais,
Ou que sur les grandes routes
Elles guident les baudets.

Et cela continue :

Et même un peu de lessive
Ne me fait pas reculer.

C'est tout à fait amusant. Amusantes aussi seraient les parodies involontaires de Victor Hugo. Que de poètes, pendant cinquante ans, regardant le ciel, ne voyaient que son ombre. Car cet homme extraordinaire engendra des amours et des haines également excessives. Il était au-dessus de la haine, mais on n'est jamais au-dessus de l'amour. Je recommande à M. de Bersaucourt d'étudier maintenant les amis de Victor Hugo. Il y trouvera peut-être un comique égal.

LE CARACTÈRE DE LA FONTAINE

J'ai déjà indiqué comment l'histoire de la littérature française n'a presque jamais été considérée qu'au point de vue de la morale et de l'éducation, mais c'est un sujet sur lequel on peut revenir. Toutes les critiques, d'ailleurs, que l'on fera de ce système n'y changeront rien. Eternellement, les gens de bien, même ceux qui se croient le plus dégagés de la préoccupation éducatrice, se souviendront, et au besoin on leur rafraîchirait la mémoire, qu'il s'agit d'abord de former la jeunesse aux beaux sentiments et jamais ils ne consentiront à dissocier dans un grand écrivain le génie littéraire et la valeur morale, la valeur de soumission à la coutume. Leur formule ne varie pas et ne peut varier. Ils font qu'ils trouvent dans Racine comme dans Bossuet, dans Montesquieu comme dans la Fontaine,

L'accord d'un beau talent et d'un beau caractère.

Presque seul, Voltaire échappe; il est convenu

que c'était un vaurien. Il est le diable, il est le repoussoir de la littérature française. On lui adjoint quelques compagnons de réprobation, tels que Saint-Evremont, Chamfort et autres serre-file. Le reste constitue l'élite qui ne participa pas moins à la vertu qu'à l'intelligence. Et tout cela est si parfaitement nuancé que l'opinion adhère joyeusement à ces jugements qui s'accordent si bien avec l'idée moyenne que le public se fait, qu'il doit se faire, de l'être exceptionnel avec quoi l'on fabrique cette compote qui s'appelle des morceaux choisis. N'y eut-il pas des livres innocents et qui formèrent des générations, intitulés « Leçons de morale et de littérature » ? Ils ont fondé la tradition, et quoiqu'il y ait maintenant une tendance à la rompre, il y a encore une tendance à la respecter. N'oubliez pas que vous parlez pour la jeunesse et n'allez pas nous représenter La Fontaine sous d'autres traits que ceux du « Bonhomme ». Ce mot peint à la fois son talent, ses mœurs, ses vertus, sa simplicité et, comme dit Brunetière, qui n'en fut pas dupe, sa dignité et sa délicatesse.

La raison du plus fort est toujours la meilleure.

Quelle bonhomie ! On dirait du Hobbes ou du Machiavel. Il abandonna sa femme et courut la pretantaine : quelle bonhomie ! Souvenez-vous du « J'y allais » : quelle bonhomie ! Du conte des

Lunettes : quelle bonhomie! Un peu salée, à la vérité, mais qui n'en prouve que mieux son inaltérable, invincible, éternelle bonhomie !

Certes, celui qui trouva ce mot pour caractériser La Fontaine rendit un grand service à la littérature considérée comme expression morale, puisqu'il permit d'y incorporer le poète, qu'autrement on n'aurait pas su par quelle porte faire passer. Voyez avec quelle magnifique ingénuité en joue encore M. Edmond Pilon, qui vient de publier sur lui une attrayante étude, neuve par certains côtés (1). M. E. Pilon raconte La Fontaine, en citant ou analysant à leur date, comme des actes de sa vie, ses œuvres, même les moindres ou les moins connues, et toutes invariablement, jusqu'au *Voyage de Paris en Limousin*, où il se montre si rêche et si sec, jusqu'aux *Contes*, d'un si âpre mauvais goût, nous sont présentées comme le produit de la bonhomie. Cela donne un grand ton d'unité, mais de fausseté aussi, à ce petit livre. Mais je n'ai pas à en faire la critique. M. Georges Grappe s'en est chargé et y a réussi à merveille, sans cesser d'être amical, ce qui est également mon désir. Mais, pourrait me répondre, comme à son censeur, M. E. Pilon, un La Fontaine qui ne serait pas le Bonhomme ne serait plus La Fontaine, et ni éditeurs ni public ne l'accepteraient. Puis, com-

(1) Paris, Plon-Nourrit, 1 vol. in-18.

ment le prendre alors ? Si on racontait au vrai le détail de sa vie, on en aurait vite fait une sorte de Verlaine, moins accentué sans doute,ou de Musset plus pondéré et moins expansif. Et comment présenter un tel personnage ! N'aurait-il point l'air d'un paradoxe? Sans doute, mais j'aurais aimé qu'il l'eût essayé.

Bonhomie implique une certaine dose de jovialité dont je ne trouve guère de trace dans La Fontaine,sauf aux *Contes* où la gaieté est bien forcée et pour ainsi dire toute d'imitation.Il était d'humeur et probablement d'aspect assez sombres. Il ne parlait pas volontiers, et cet homme, au demeurant très fin, n'avait aucun esprit. Il semblait indifférent à tout et ne se réveillait qu'à une discussion d'amour ou de philosophie. Sans doute aimait-il ses amis à la proportion qu'ils respectaient son attitude. Sa figure longue et régulière a une grande expression d'ironie tempérée par beaucoup d'indifférence. Les paupières tombent sur des yeux dédaigneux. La bouche est grande et sèche.

> L'animal est fort méchant,
> Quand on l'attaque, il se défend.

Il l'était, comme tous les égoïstes, quand on les trouble dans la méditation de leurs plaisirs. Je ne sais quelle vague et très calme tristesse voile toute la physionomie, par-dessus le sourire distant des

yeux. Elle a du charme. On y voit le reflet du feu intérieur

Et les sombres attraits d'un cœur mélancolique.

La Fontaine ne fut ni paresseux, ni passionné pour le travail,et ce n'est que lorsqu'il vit ses productions bien accueillies qu'il y mit un peu de l'ardeur que lui laissaient ses occupations amoureuses, seul genre d'activité où il ne connut pas la nonchalance Encore ne se préoccupa-t-il guère de choisir, acceptant toutes les femmes selon que les hasards de la vie les lui offraient, pareil en cela à beaucoup d'hommes qui ont laissé pourtant la réputation de délicats. Mais, autant que d'amour, c'était un grand amateur d'amitié, et c'est dans cet ordre de sentiments qu'il montre toute la libéralité de son cœur désintéressé. Les malheurs de Fouquet n'eurent pas de courtisan plus tenace, de familier plus dévoué : sa fidélité lui valut même une sorte d'exil qu'il trouva tout naturel. On lui avait fait du bien, il le rendait à sa manière, dépourvu d'initiative (c'est trop fatigant), mais non de bonne volonté.

S'il eût rencontré une femme aimable, il n'eût demandé qu'à être un mari agréable, pourvu qu'on n'exigeât de lui presque rien de ce qui constitue les charges du mariage. C'était un égoïste sensible, de ceux qui souffrent du malheur de ceux qui les aiment, parce que cela trouble leur propre quiétude.

Ne sentant pas chez sa femme une grande tendresse, il s'en désintéresse bientôt au point d'oublier qu'il eût été jamais marié, lui laissant une liberté dont elle usa de son mieux et dont il fut le seul à ne point paraître scandalisé. Il n'est, semble-t-il affirmer par sa conduite, de liens que les liens volontaires. En littérature, il pensait de même et fut plus explicite : « Il faut s'élever au-dessus des règles qui ont toujours quelque chose de sombre et de mort. » Il n'admet que le sentiment et le goût, lesquels nous élèvent au-dessus des règles, font qu'on n'y est point asservi, qu'on les juge, qu'on ne les suit pas en ce qu'elles ont de défectueux ou de faux. C'est déjà la liberté d'écrire avec, pour seul guide, la loi qu'on se pose à soi-même, comme c'est, dans un autre ordre, la liberté de vivre, sans autre norme que le sentiment de sa propre conduite. Va-t-on encore voir là de la bonhomie ? J'y vois au contraire un esprit d'une remarquable logique, et l'expression d'une philosophie singulièrement puissante et hardie. La Fontaine ne déroge jamais à ce principe de liberté, ni dans sa vie ni dans ses écrits, sinon par excès. Sa vie fut celle d'un homme qui prend le temps comme il vient, les plaisirs comme ils tombent, et ses écrits s'en trouvèrent marqués d'originalité au point d'être inimitables, car on imite une manière, on n'imite pas une nature.

Quand on ne se soumet qu'au goût et au sentiment, cela revient à dire qu'on n'obéit qu'à sa fantaisie. C'est bien ce qui caractérise l'œuvre de La Fontaine. Ses premiers écrits notables lui sont dictés par sa reconnaissance et sa fidélité pour Fouquet : c'est *le Songe de Vaux*, c'est *le Voyage en Limousin*. Le hasard de ses lectures l'incline successivement à écrire ses *Contes*, ses *Fables*, *Adonis*, *Psyché;* le hasard de ses amours, *les Elégies* et presque tout son *Théâtre*. Nul plan préconçu, nulle vocation particulière que pour la beauté,

Et la grâce plus belle encore que la beauté.

Sa soumission aux événements est si grande que, le quinquina étant devenu un remède à la mode, il chante le *Quinquina*, où il y a d'ailleurs quelques-uns (pas beaucoup) de ses plus agréables vers. Si Baruch l'eût plus d'une heure extasié, il eût voulu mettre en vers Baruch. C'est peut-être cette toquade pour Baruch qui le porta à versifier le *Dies iræ*, où se retrouvent des versets du prophète. Pourquoi écrivit-il *la Captivité de saint Malc*? On le sait peut-être, mais j'aime mieux imaginer que c'est uniquement que cette histoire l'avait touché. Qu'il y a loin d'une telle nature à celle d'un Racine qui taille en marbre chacune de ses émotions, en dispose avec art les rigides plis, et brusquement un jour en interrompt la galerie ! La

Fontaine ne sait jamais ce que deviendra le poème qu'il commence :

Sera-t-il Dieu, table ou cuvette?

Nulle œuvre, peut-être, n'est plus remplie de contrastes. Il est l'homme du moment. Il versifie tout, un jour l'explication d'un songe :

Tenir entre ses bras sa belle toute nue,

un autre, s'amuse à imiter la manière grotesque de Neufgermain, ou termine un conte gaillard par un vers mélancolique :

Le fond des bois et leur vaste silence.

Il est toujours tout à lui-même et multiplie dans ses récits les allusions à ses amours ou à ses déboires d'amours. Souvent même, en ce siècle où la pruderie chrétienne refuse toute existence à l'égoïsme si naturel à l'homme, prétendant que le moi est haïssable (il n'y a que le moi d'intéressant, parce qu'il n'y a que le moi de vivant), il construit un conte uniquement pour disserter sur ses affaires personnelles. *Belphégor*, c'est pour railler sa femme, qu'il avait déjà admonestée dans *le Voyage en Limousin*, où elle est gravement reprise de son goût pour les romans de chevalerie.

Lui-même! Voilà qui l'intéresse bien plus que la satire générale de la société dont on a voulu voir

le tableau critique dans la galerie de ses fables. La Fontaine n'eut jamais, je crois, de si vastes desseins, et c'est précisément parce qu'il ne les a pas eus qu'il donne l'illusion de les avoir réalisés. Cet homme était bien trop égoïste pour s'intéresser de si près aux autres hommes, et la morale de ses fables, si dure, si hautaine, si cruelle même, prouve bien qu'il n'a nulle intention de réforme. Il prend la vie comme elle est, et la peint telle qu'il la voit. Mais comme on sent que ça lui est indifférent! C'est une idée bien singulière de vouloir faire de La Fontaine un moraliste. Il ne perçoit le bien et le mal que dans leurs rapports avec lui-même. Il s'amuse de l'un comme de l'autre, et au moment qu'on le croit le plus occupé à méditer sur les conflits des petits et des grands, des rois et des peuples, il prépare le papier où il va écrire *le Diable en enfer*. La Fontaine est d'une inconscience magnifique. Il est la nature même. Si par hasard c'était en ce sens qu'on eût insisté sur sa « bonhomie », je n'y trouverais rien à redire. Cependant il faut définir les mots. Son œuvre est la philosophie de l'égoïsme ingénu. Traduisez cela par un seul mot, si vous voulez, mais sachez du moins ce qu'il contient.

L'ORIGINALITÉ DE MAETERLINCK

De tous les écrivains représentatifs de la période symboliste, Maurice Maeterlinck, qui est le plus célèbre, est aussi un des plus originaux et celui dont l'influence sur les esprits a été la plus profonde et la plus durable. Il y a deux hommes en lui, le poète dramatique et l'essayiste, et tous les deux ont renouvelé également, dans la forme et dans l'essence, les sujets qu'ils ont abordés. Bien plus, on peut dire que Maeterlinck a renouvelé la vie, notre manière de sentir la vie. Il y a découvert toutes sortes de petits ruisseaux dont est fait le grand fleuve, toutes sortes de richesses ignorées dont il nous a appris à jouir, avant qu'elles aillent se perdre dans le courant de l'inconscience. Il y a une manière de regarder une rose qui meurt ou de regarder une vieille femme qui prie dans une église, une manière de découvrir de la poésie dans les actes les plus humbles et les plus coutumiers, une manière d'interpréter la vie, toutes les manifestations de la vie qui n'étaient pas possibles avant lui. Il a multiplié en nous les motifs

d'émotion, il nous a appris à chercher la signification de tout, à communier avec tout ce qui a vie ou mouvement, et encore que cette méthode puisse conduire à la sensiblerie et à la préciosité sentimentale, il n'y est pas tombé. « *Le Trésor des humbles*, dit M. Esch dans la récente étude qu'il vient d'écrire sur Maeterlinck, est un livre bienfaisant. Quand on l'a lu, on n'a pas appris beaucoup de choses nouvelles. Et pourtant c'est un de ceux que l'on aime à feuilleter le plus souvent. » Il faut s'entendre sur la signification de « choses nouvelles ». Si cela signifie des faits, des notions précises, la remarque est très vraie, mais si cela voulait dire par hasard des choses nouvellement vues, et vues avec des yeux nouveaux, ce serait faux, assurément. Ce livre, qui est comme la glose de ses premiers essais dramatiques, contiendra même toujours du nouveau, tant que notre éducation nous portera à ne considérer comme importantes que les choses exceptionnelles. Le jeune homme, à l'âge où l'on commence à réfléchir, à chercher le sens de la vie (cela arrive quelquefois après les premières voluptés, qui sont aussi les premières déceptions), s'il ouvre Maeterlinck, y découvrira un monde inattendu, au milieu duquel il vit pourtant, mais qu'il n'avait pas encore regardé, et il se sentira presque ébloui des merveilles que contenait son âme, à son insu. Et s'il l'ouvre encore à l'âge mûr,

et encore vers le déclin, il s'y sentira, de même qu'à la première heure, renouvelé dans son sentiment de la vie, comme aussi dans ses regrets. Que de choses ont passé devant ses yeux, malgré les conseils du philosophe, inattentifs! Que de trésors, même pour qui n'est pas humble, se sont écoulés autour de lui, sans qu'il ait songé à y tremper ses mains ! Il y a un réconfort à découvrir ce qu'on aurait dû faire ; cela nous donne une satisfaction d'esprit, et c'est pourquoi, même quand ils semblent devenus inutiles à la conduite de notre destinée, les essais de philosophie quotidienne de Maeterlinck nous sont à tout âge un bienfait. Les hommes d'ailleurs ne s'y sont pas trompés. *Le Trésor des humbles*, en particulier, est le livre de ce genre qui se vend le plus abondamment et le plus régulièrement même au pays d'Emerson, où la pensée de Maeterlinck a paru plus claire et mieux équilibrée.

Le titre de ce premier recueil d'essais indiquait chez l'auteur des tendances mystiques et même de mysticisme chrétien, mais si le mysticisme est resté une des bases de la philosophie et de l'art de Maeterlinck, le christianisme, malgré les apparences en a toujours été absent. Et c'est là une des caractéristiques les plus curieuses du mouvement symboliste que l'acceptation des formes religieuses de la pensée, jointe à un dédain complet de tout esprit religieux. Maeterlinck, dit M. Esch, qui le

connaît bien, est un « matérialiste convaincu », et c'est pourtant un mystique ; mais rien ne va mieux ensemble, le mysticisme étant essentiellement une religion limitée au présent, qui se satisfait des mystères de la vie, y trouve un étonnement perpétuel et une joie et ne fait appel qu'à cet infini qui réside en nous et que nous créons à mesure que nous vivons et que nous méditons. Je possède, je l'avoue, un état d'esprit pareil, et je ne le trouve pas contradictoire ni restreint : n'a-t-il pas pour s'ébattre les vastes prairies du panthéisme où Spinoza cueille les fleurs de la raison et de l'amour ? Je cherche avec Maeterlinck et en dehors des métaphysiques vaines, surtout quand elles ne sont pas belles, « une possibilité de vie supérieure dans l'humble et inévitable réalité quotidienne ». J'ai écrit autrefois quelques pages sur la nécessité qu'il y aurait à séparer en nous l'idée de la vie heureuse, qui nous hante et nous leurre, de celle de la vie réduite à la vie toute pure, à la sensation de la seule existence, à la conscience d'être. Si la vie en soi est un bienfait, et il faut l'accepter comme telle ou la nier, le fait même de vivre le contient tout entier, et les grands mouvements de la sensibilité, loin de l'enrichir, l'appauvrissent au contraire, en concentrant sur quelques parties de nous-mêmes, envahies au hasard par la destinée, l'effort d'attention qui se serait plus uniformément réparti sur l'ensemble de notre cons-

cience vitale. De ce point de vue, une vie où il semblerait ne rien se passer que d'élémentaire et de quotidien serait mieux remplie qu'une autre vie riche en apparence d'incidents et d'aventures. C'est tout opposé à l'idéal ancien, à l'idéal catastrophique qui ne compte dans une vie que ce qui s'en détache avec éclat et qui fait tenir une existence dans quelques journées de malheur ou de triomphe après lesquelles l'être retombe dans le néant. C'est ce néant, invisible et insensible aux hommes, qu'il faut leur montrer, qu'il faut leur faire sentir : « N'est-ce pas quand un homme se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre ? Est-ce tandis que je suis devant une épée que mon existence atteint son point le plus intéressant?... Votre âme ne fleurit-elle qu'au fond des nuits d'orage ? » Il est même évident, pour qui réfléchit, que ce sont les moments tragiques de la vie qui émeuvent le moins notre sensibilité, parce que leur intensité même abolit une grande partie de la conscience. C'est un fait d'observation constante que le péril est moins émouvant que l'idée du péril ; tel homme qu'un récit de sang met mal à l'aise se retrouve impassible à l'heure où son sang coule vraiment. L'heure tragique aura été pour lui celle où il écoutait un récit, celle où son imagination trop libre se forgeait des images, et non celle où la

nécessité lui imposait la lutte contre sa sensibilité. La tragédie de Napoléon ne fut qu'un rêve dont la vérité se réalisa à Sainte-Hélène. Il ne vécut que là. C'est l'exemple extrême du néant que porte en soi le fait tragique extraordinaire, parce qu'il n'est d'aucune application aux vies communes qui sont celles des hommes, de tous les hommes.

On a dit — et M. Esch le rapporte de source sûre — que, dans sa jeunesse, Maeterlinck avait des tendances réalistes, et qu'il ne fut détourné de s'affilier au naturalisme, qui flattait ses instincts matériels de Flamand, que par une conversation de Villiers de l'Isle-Adam qui l'engagea à se tourner vers les études d'âme, vers ce mysticisme contre lequel lui-même ne luttait plus. C'est très vraisemblable. Et ceci montre une fois de plus la parité des points de départ des naturalistes qui eurent de la sensibilité et des symbolistes qui eurent un sens de la vie réelle. Les théories littéraires et artistiques de Maeterlinck laissent transparaître ce souci de relier toujours les états d'âme qu'il étudie, même féeriquement, avec les réalités les plus humbles. Son esthétique ne provient pas du romantisme. Elle est une interprétation mystique du réel, alors que le romantisme était une interprétation réaliste de l'idéal. Voyez ce programme pour un peintre, qu'il donne dans *le Tragique quotidien* (1) : « Un

(1) *L'Œuvre de Maurice Maeterlinck*, 1912 Parmi d'autres études récentes, signalons le numéro spécial du *Rythme*, tout fleuri d'images.

bon peintre ne peindra plus Marius vainqueur des Cimbres ou l'assassinat du duc de Guise, parce que la psychologie de la victoire ou du meurtre est élémentaire et exceptionnelle et que le vacarme inutile d'un acte violent étouffe la voix profonde, mais hésitante et discrète, des êtres et des choses. Il représentera une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos. » Voilà le plan réaliste. Voici maintenant le plan mystique : « ... et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience de la vie; ce qui est un bien qu'il n'est plus possible de perdre. » Et le tout représente bien ce que Maeterlinck a voulu réaliser dans une partie de son théâtre.

Je dis une partie de son théâtre, parce que s'il est évident que, *l'Intruse*, *les Aveugles*, *Intérieur* répondent par leur simplicité extérieure à ce premier programme, plusieurs autres œuvres de la même période et surtout des périodes successives s'en éloignent beaucoup. C'est que tantôt il se laisse encore dominer par ses tendances réalistes, et tantôt il construit dans le pur domaine lyrique et chimérique. Ces deux manières sont contemporaines. Ce que nous connûmes de lui tout d'abord, montré sur la scène, ce fut l'œuvre du réaliste mystique, et d'abord ces *Aveugles*, dont les voix dolentes dans la nuit sonnent encore à nos oreilles, impression de

réalisme fantastique. Mais déjà on avait pu lire *la Princesse Maleine* et s'y imprégner d'un irréel nouveau et hallucinant, où se trouvait comme resserré et rendu visible tout ce qu'il y a de fantomatique dans l'âme de ces paysages du nord, vus et sentis par une imagination maladive, imprégnée jusqu'au frisson du décor shakespearien d'*Hamlet* et du *Roi Lear*. Sans doute, les personnages sont trop uniformément des ombres gémissantes et qui parlent trop de leur âme, de la détresse de leur âme, de la destinée de leur âme, et en termes trop souvent puérils, quoique d'une puérilité voulue et cherchée, avec trop de répétitions de mots et de phrases qui se répondent comme des sons de cloche dans la nuit ; mais il y avait au fond de tout cela des cris de terreur inouïs, des effets de mystère irrêvés, et parmi une atmosphère d'angoisse les cœurs s'arrêtaient soudain comme des horloges mourantes. Avec *Pelléas et Mélisande*, le monde sorti de l'imagination — on dirait parfois un peu névrosée, mais quel non-sens ce serait ! — du poète, s'humanise et tend vers un lyrisme où il y a des sourires dont l'œuvre s'éclaire, en même temps que le dialogue devient moins inconscient, ressemble moins à des cris et à des soupirs de la nature : « Je ne t'ai embrassé qu'une fois jusqu'ici, dit le vieux roi Arkël à Mélisande, le jour de sa venue ; et cependant les vieillards ont besoin de toucher

quelquefois de leurs lèvres le front d'une femme ou d'un jeune enfant, pour croire encore à la fraîcheur de la vie et éloigner un moment les menaces de la mort. » Voilà de ces choses qui firent prononcer à des enthousiastes le nom de Shakespeare ; et en effet il n'y a peut-être que dans Shakespeare que les personnages osent ainsi mêler le lyrisme de la pensée au lyrisme de l'action. Ces personnages, et c'est encore un de leurs traits, et le plus humain peut-être, se donnent à eux-mêmes et aux autres beaucoup d'explications sur la vie, et cependant n'arrivent jamais à en élucider le mystère. Comme je l'ai dit déjà, dans une très ancienne étude sur Maeterlinck, « ils ne savent rien que souffrir, sourire, aimer ; quand ils veulent comprendre, l'effort de leur inquiétude devient de l'angoisse et leur inquiétude s'évanouit en sanglots ».

Ce n'est pas en quelques lignes que je puis esquisser plus loin l'esthétique de Maeterlinck. Je ne puis ici que l'effleurer dans ses origines, mais je veux noter le résultat de son impression sur les esprits. Si ce théâtre n'est pas toujours entièrement satisfaisant, s'il flotte toujours un peu à la surface des choses, comme les vapeurs qui s'amassent la nuit sur les étangs, il a toujours réussi à nous éloigner et même à nous dégoûter (j'exprime mon opinion et non celle de mes voisins) de la plupart des autres expressions dramatiques. Avant

d'aller aux Salons annuels, il est bon, afin d'éviter les surprises des sens, d'aller considérer d'abord quelques Titien et quelques Rembrandt. Avant d'aller s'émouvoir à tel drame de la romantique manière, relisons un peu de Shakespeare, d'Ibsen ou de Maeterlinck, afin que les tirades sur le duel, sur l'adultère, sur l'honneur, sur le devoir, sur toutes les vieilles grandes choses d'hier, glissent plus aisément sur notre entendement et sur notre sensibilité. Nous rougirons alors d'avoir jamais pris au sérieux, nous autres hommes des temps nouveaux, toute cette friperie qui pend aux vieux clous rouillés de la tradition hispano-classique. Voyez sur ce point les pages déjà citées du *Tragique quotidien*.

LES TRADUCTEURS

Les historiens de la littérature française n'ont pas fait une grande place aux traducteurs, et même ils les passent généralement sous silence. Isaac Benserade, qui mit l'histoire romaine en rondeaux, ou maître Adam, qui, si péniblement, chevilla ses laborieuses *Chevilles*, les requièrent, mais ne leur parlez pas de Pierre Saliat qui mit le premier Hérodote en français, ni de Jean Baudouin qui fit connaître à la France les œuvres de François Bacon, ni d'Antoine de La Place, le premier traducteur de quelques pièces de Shakespeare. Ils ignorent l'influence que ces hommes, dont je n'ai cité que quelques-uns et presque au hasard, eurent non pas certes par leur génie, mais par leur initiative, sur les orientations successives de l'esprit français. Je crois bien qu'on s'imagine encore, et même plus que jamais, que la littérature française s'est développée au cours des siècles selon une originalité majestueuse, jamais troublée par les apports de l'extérieur. Ne voyait-on point récemment M. Lasserre,

dans son fulgurant Traité du *Romantisme*, faire abstraction de lord Byron, qui pourtant modela tant d'esprits romantiques à son image ? La vérité est que la littérature française, qui n'est si vivace que parce qu'elle s'est constamment renouvelée, ne s'est jamais renouvelée que sous des souffles venus du dehors, souvent de très loin, et cela depuis les temps les plus anciens jusqu'aux temps les plus récents, depuis le douzième siècle, la « matière de Bretagne » succédant à la « matière de France », jusqu'au dix-neuvième, la « matière romantique » succédant à la « matière classique », celle-ci d'ailleurs n'étant que la floraison, bientôt fanée, de l'œuvre des traducteurs du seizième siècle qui avaient brusquement jeté la « matière de l'antiquité » dans l'imagination française. Ceci ne sera clair que pour ceux qui ont une vue historique de notre littérature, mais je ne puis pas, à propos d'une question spéciale à propos d'un livre dont je vais parler bientôt, entreprendre un cours de littérature française. Cela serait pourtant bien utile, car il est peu de « matières » plus mal connues, encore qu'il en soit peu de mieux enseignées, mais peut-être que l'on ne saurait enseigner un tel ensemble de connaissances de luxe et que rien n'y remplace l'expérience et le maniement, même distrait, des vieux livres. Cette influence de la pensée, et quelquefois, comme on l'a vu récemment, de la forme

étrangère, sur ce que l'on appelle la tradition française, et qui n'est qu'une illusion, est visible à chaque période de renouvellement littéraire, comme elle est visible à chaque période analogue dans l'histoire particulière d'un esprit. Ils sont très rares, ils sont pour tout dire inexistants et impossibles, les esprits qui pourraient se renouveler en puisant dans leur propre substance. Si vastes qu'elles soient, une sensibilité et une intelligence ont assez vite fait le tour d'elles-mêmes; si étendue dans l'espace et le temps que soit leur expérience, elle a ses limites et ne peut, au moment nécessaire, se raviver que par des contacts avec une sensibilité, avec une intelligence très différentes et qui l'étonnent et qui la surexcitent. C'est Corneille découvrant le drame espagnol, Voltaire découvrant les Anglais, Lamartine découvrant Byron, Renan découvrant chez les Allemands qu'il y a une vérité historique. Le mécanisme est toujours le même, qu'il s'agisse d'un individu ou d'un groupe. Il arrive même ceci qu'un courant d'idées qui avait perdu presque toute sa force la récupère en passant d'un individu à un autre, d'un groupe à un autre : le drame espagnol était mourant quand il féconda le génie de Corneille ; l'antiquité semblait morte ou à jamais travestie quand le groupe des traducteurs du seizième siècle la suscita à la vie et lui conféra une si forte influence qu'elle devait pendant trois

siècles se substituer à celle de la civilisation française, jusqu'à l'heure où le romantisme acheva d'en briser le courant désorganisé.

Il y a une objection à l'importance de l'œuvre des traducteurs, c'est que le fleuve d'idées qu'ils semblent déterminer est presque toujours antérieur à leurs traductions. Mais ce n'est qu'une apparence. S'ils ne sont pas inventeurs, ils sont consolidateurs. Sans eux, le courant n'aurait presque toujours été qu'un torrent sans lendemain ou même un petit ruisseau bientôt perdu dans les marais de la routine. Nous avons vu de nos jours les idées de Schopenhauer et plus tard celle de Nietzsche faire leur travail de renouvellement dans quelques esprits, avant que leurs œuvres fussent encore connues du public français. M. Henri Albert achève seulement sa version de Nietzsche; celle de Schopenhauer, bien plus lointaine, n'a été complétée que ces mois derniers. Sans doute, mais plusieurs générations ont déjà puisé dans l'une et dans l'autre des principes d'activité ou de nirvânâ (peu importe : dans le domaine des idées c'est l'absence d'idées et non leurs tendances qui constitue la mort), des principes de renouvellement, ce qui ne serait pas arrivé sans le courage heureux, sans la persévérance des traducteurs. En un mot, ils fixent ce qui n'aurait été que fugitif et ils mettent à la portée de tous, c'est-à-dire du génie comme du pauvre esprit, une

source nouvelle et permanente de rafraîchissement. Emile Hennequin, qui eut des idées ingénieuses et qui fut traducteur aussi bien que théoricien de la critique, a qualifié d'écrivains francisés les étrangers qui ont été incorporés à la littérature française, ceux qui font, avec une nuance qui indique l'acclimatement, partie de notre domaine spirituel. Oubliera-t-on le nom du jardinier qui les transplante et veille sur leurs nouvelles racines ? Si Baudelaire n'avait pas écrit *les Fleurs du Mal*, n'aurait-il pas encore sa place marquée dans notre histoire littéraire comme traducteur et tuteur d'Edgar Poe, encore qu'il n'ait pas toujours été le premier? Je l'avoue, je mets bien au-dessus des poètes de petite sensibilité et de petite rhétorique, dont notre littérature s'est si maladroitement encombrée, les noms d'Amyot, de Pierre Saliat, de Jacques Gohory, de Jean Baudouin, de l'abbé Desfontaines, de Letourneur, d'Amédée Pichot, de Bourdeau, d'Henri Albert. Par eux sont entrées pour la première fois chez nous, et y sont demeurées, quelques-unes des images et des idées les plus belles et les plus riches qui soient. Franchement, je les prise un peu plus que les Benserade et les Bernis. M. Pierre Villey aussi. C'est pourquoi j'aime son livre qui étudie *les Sources d'idées au seizième siècle* (1).

« Si la France a été au seizième siècle le théâtre

(1) Librairie Plon, 1 vol. in-18.

d'une révolution intellectuelle et morale si profonde, c'est que, de toutes parts, les idées nouvelles l'ont envahie, ont pénétré les cerveaux et les ont bouleversés. » Voilà le thème développé par M. Villey. Maintenant, comment la France entra-t-elle en contact avec ces idées et d'où venaient-elles ? Le contact se fit en Italie, où il eut lieu non seulement avec la civilisation italienne, beaucoup plus avancée que les civilisations septentrionales en politesse, entente de la vie, raffinement de poésie ou d'érudition, mais avec la civilisation païenne, à l'influence de laquelle la forme italienne de la religion catholique n'avait opposé aucun obstacle. C'est aussi en Italie ou par l'Italie que la France connut d'abord l'imagination espagnole qui frappera la nôtre d'autant plus qu'elle en était plus éloignée, qu'elle était plus originale. Ce premier contact avec l'Espagne se renouvellera et se prolongera, à mesure que ses découvertes géographiques et ses conquêtes lointaines ou européennes empliront le monde, et de l'Espagne il s'étendra au Portugal dont les conquistadors ne le cèdent pas beaucoup aux Castillans et aux Aragonais. Mais rien ne fut comparable à l'invasion de l'esprit français par l'esprit antique : il en fut pour ainsi dire retourné, il en fut ému jusqu'aux racines. Il est probable que nous ne pouvons pas nous faire une idée de la sorte d'ivresse que provoqua dans les cerveaux français la traduc-

tion d'Ovide par Louis des Masures ou celle d'Anacréon par Remy Belleau. On a découvert, ces dernières années, deux ouvrages de l'antiquité grecque, très divers, mais également considérables pour les mœurs ou pour la politique ; ils furent traduits aussitôt, *la République athénienne*, d'Aristote, par M. Théodore Reinach, *les Mimes*, d'Hérondas, par Pierre Quillard, et passèrent à peu près inaperçus, sinon des spécialistes. C'est que, malgré tout, ces œuvres ne nous révélaient presque rien : aucune œuvre de l'antiquité grecque ou latine ne peut plus être pour nous une révélation ; celles que nous ignorons encore nous les devinons, nous les pressentons. On l'a bien vu encore, lors de la publication, toute récente, de fragments de Ménandre. Placez ces trois épisodes au seizième siècle : les cervelles en sont bouleversées. Remarquons ici que la qualité littéraire de l'œuvre nouvelle n'a pas grande importance; il suffit qu'elle apporte des idées, même en leur temps banales, en complète opposition avec les idées du milieu où elles entrent pour la première fois. Ceci s'applique admirablement aux *Héroïdes* d'Ovide que vulgarisait Charles Fontaine. On peut noter ici le rôle capital que jouent en littérature l'ignorance des écrivains, leur aptitude à être frappés par la nouveauté de toute œuvre qu'ils ne connaissent pas. La bêtise, condition de vie, dit Nietzsche; on peut ajouter : l'ignorance, condi-

tion d'art. Les déclamations d'Ovide, grâce à cela, parurent comme un renouveau de l'expression amoureuse, et les mignardises d'Anacréon qui n'ajoutaient pas grand'chose à la finesse naturelle de notre esprit, n'en firent pas moins déprécier *le Roman de la Rose*, les magnifiques plaintes d'amour d'Eustache Deschamps, la désinvolture de Marot. Ces traductions, et l'Homère de Salel et de Jamyn et surtout le Pétrarque de Vasquin Phillieul, ne préparèrent pas les poètes de la Pléiade, qui puisaient aux sources, mais leur façonnèrent un public capable de les comprendre et ayant mis d'abord sa propre sensibilité en accord avec celle qui les voulait émouvoir. Un poète sans public peut faire figure dans le futur, mais non dans le présent.

Pour que les esprits acceptent le nouveau comme tel, pour qu'ils en soient émus, il faut qu'ils le désirent. Il y a là un élément qui échappe à l'analyse. Pourquoi se mit-on, en France, au seizième siècle, à désirer des idées nouvelles, à les vouloir, à les découvrir dans n'importe quelle œuvre étrangère, même médiocre et où elles n'existaient guère, sinon par contraste, je ne le sais trop pour ma part. On peut toujours faire appel à la lassitude d'une civilisation usée, mais pourquoi cette civilisation, au lieu d'endormir les esprits, les met-elle au contraire dans cet état spécial d'innervation où l'on attend autre chose, n'importe quoi ? De vraie explica-

tion il n'y en a pas, ou il n'y en a que dans la psychologie humaine, dans cet état permanent d'insatiabilité où vivent les hommes et grâce auquel, quand on ne leur apporte pas tout fait ce nouveau qu'il leur faut à tout prix, ils le cherchent en eux-mêmes, ne le trouvent pas, et alors éclatent en une de ces révoltes physiques et destructives qui dépassent toujours le but qu'elles se proposaient.

Il nous faut du nouveau, n'en fût il plus au monde.

Ce n'était pas le cas au seizième siècle. Il s'offrait à tous de toutes parts. Il allait venir de toutes les régions à la fois, de celles endormies dans les siècles et de celles endormies dans l'espace, de l'antiquité, dont on retrouvait l'histoire (1), de l'Amérique, qui n'avait pas encore de nom, de l'Asie, qui ne portait que des noms de légende sous lesquels il n'y avait guère que de l'imaginé, et qui allait enfin révéler sa réalité. Il y eut tant de nouveau révélé à la fois, presque au même moment, que cela força les esprits à un grand travail de classement qui les habitua à

(1) A vrai dire, l'antiquité n'avait guère jamais cessé d'être connue, quoique mal connue. A partir du douzième siècle on se passionna pour l'histoire de Rome, pour l'histoire de Troie, vue à travers des abrégés d'Homère, pour les gestes d'Alexandre ; *le Roman de la rose* provient tout droit de *l'Art d'aimer*, d'Ovide. Mais les poètes et les traducteurs (il y en avait déjà) avaient trop naïvement incorporé à la manière française les fables anciennes et le public était trop ignorant pour y découvrir aucun contraste avec les idées courantes. Ou plutôt il n'y avait pas encore de lecteurs, donc de public, il n'y avait que des écouteurs.

la réflexion. Avec les idées nouvelles, les traducteurs apportaient aussi un instrument quasi nouveau, indispensable à les mettre en valeur, une langue plus riche, plus souple, quoique un peu oratoire, pleine de mots et de tours nouveaux, qui obligeait aussi à l'effort intellectuel. C'est à ce moment que fut créée, au moins dans sa beauté latente, la langue admirable du dix-septième siècle, qui fait que quand on la connaît un peu, on a presque envie de rougir de la sienne. Depuis déjà quelque temps, on ne sépare plus l'étude du seizième siècle de celle du dix-septième, mais le livre de M. Villey, en attirant l'attention sur les traducteurs, va permettre de souder encore plus étroitement ces deux époques, dont la seconde n'est vraiment que l'épanouissement des promesses de la première. J'avais déjà publié quelques notes sur la préparation du romantisme par les traductions de l'anglais au dix-huitième siècle. Le livre de M. Villey fait voir comment se prépara le siècle qui restera toujours, du point de vue de l'art d'écrire et peut-être de la pensée, le grand siècle. D'aucuns penseront que c'est là une œuvre qui, pour être plus lointaine, n'en est que plus importante.

UNE LITTÉRATURE INCONNUE

C'est de la littérature latine que je veux parler, d'une certaine littérature latine, de celle qui va du cinquième au treizième siècle et au delà, de saint Augustin à Thomas a Kempis, des *Confessions* à l'*Imitation*. Elle remonte même jusqu'à la fin du troisième siècle et ne se clôt que par Erasme, au total un millier d'années de poésie et de rhétorique. Elle est inconnue et surtout elle est méprisée. Tandis que Calpurnius, pénible imitateur de Virgile, bénéficie de sa date, encore pas très éloignée du premier siècle, un authentique grand poète, Adam de Saint-Victor, demeure totalement ignoré parce qu'il écrivit sous Louis VII. C'est un point de vue que je n'ai jamais pu admettre, mais je puis le comprendre et je vais l'expliquer. Les latinistes sont convaincus, héritage du dogmatisme religieux, qu'il y a une orthodoxie de la langue latine et qu'elle est représentée dans la poésie par Virgile, dans la prose par Cicéron, qu'après ces deux auteurs, si on eut encore le droit d'écrire en latin, on n'eut plus le

droit d'y bien écrire, et ils épluchent les périodes et le vocabulaire, blâmant tout ce qui n'est pas virgilien ou cicéronien, alors que, pour rester dans la logique de leurs conceptions critiques, telles qu'ils les appliquent à la langue et à la littérature françaises, ils devraient prouver que, dans la suite des époques, un auteur latin écrit d'autant mieux, montre plus d'originalité de pensée et de style qu'il emprunte moins à ses devanciers, qu'il se tient davantage en communion avec l'esprit de son temps. Mais il y a pour la latinité un préjugé. Cela s'explique. Dès qu'elle fut devenue scolaire, il fallut lui trouver des règles strictes, et sur quoi les baser, sinon sur la période du plus grand génie et du style le plus strictement romain? Si par malheur nous avions entouré la langue française d'une aussi naïve sollicitude, si, comme cela fut tenté, on avait érigé en modèle impératif telle époque littéraire, celle de Louis XIV, très belle à la vérité et admirable, sans aucun doute, un écrivain de notre temps, qui n'est pas non plus sans valeur, ne serait estimé que dans la mesure où son style se rapprocherait, jusqu'au centon, jusqu'à la parodie, de la manière de Bossuet ou de celle de Racine. Les résultats de cette méthode critique auraient été de faire considérer comme des excentriques sans goût, comme des barbares, en un mot, Victor Hugo et Michelet en tête, à peu près tous les écrivains du dix-neuvième

siècle. Cependant que Viennet, Augier, Ponsard et M. Pessonneaux, traducteur de Virgile, échapperaient quasi seuls à la réprobation. Mais, dira-t-on, ce n'est pas du tout la même chose. A partir de la constitution des royaumes barbares et de la disparition en Gaule du pouvoir impérial, le latin se transforme lentement en la langue qu'il est devenu, le français, lequel est formé au onzième siècle et même avant. Il est donc impossible qu'un écrivain latin se produise à ce moment-là, qui ne soit factice, puisque sa langue n'est pas celle du peuple. Cette objection, dont on complétera facilement les arguments, eût convaincu les esprits, il y a encore quelques années. Elle n'est plus très solide, depuis que l'on sait qu'il n'y a et qu'il n'y eut peut-être famais identité entre la langue populaire et la langue littéraire. Cependant, et c'est ce qui fait en partie l'intérêt de la littérature française du moyen âge : à ce moment unique, peut-être, les deux langues se confondirent jusqu'à un certain point, mais pas assez pour ne pouvoir admettre, à côté de cette expression populaire, une expression savante, et parfaitement légitime, le latin. Dans presque aucune littérature moderne il n'y a coïncidence entre la langue écrite et la langue parlée. On admet cela pour l'italien littéraire actuel, qui n'existait pas encore au temps de Stendhal ; mais observons la divergence dans notre propre langage. Où parle-

t-on la langue des discours académiques? On la parle peu. On l'emploie, c'est une langue oratoire ; on l'écrit également dans le genre éloquent et banal, car elle est facile à manier, se répandant surtout en idées générales, c'est-à-dire en lieux communs, où les Français excellent. Quand on la parle, c'est en de rares occasions, dans les visites solennelles, dans les relations officielles et qui ont des témoins. Au Parlement, je ne pense pas qu'il vienne à personne l'idée de converser familièrement avec un collègue sur le ton commun des discours. A côté de cela, il y a la langue littéraire, infiniment variée, jusqu'à devenir l'expression individuelle d'un tempérament, et dans ce dernier cas elle touche quasi à l'hermétisme et n'est pas goûtée ni même entièrement comprise par deux ou trois mille personnes parmi lesquelles bon nombre d'étrangers, que leur éducation rend moins sensibles aux nuances du discours. A côté du langage oratoire et du langage littéraire (dont la poésie peut donner un exemple général), il y a le langage rapidement écrit dans les journaux, au théâtre, dans les romans cursifs. A première vue, cela semble la langue générale des Français, et en effet c'est celle que l'on parle dans les classes bourgeoises, et, de plus, même dans les milieux où on ne l'emploie pas, on la comprend. Il ne faudrait pas la confondre avec la langue d'expression littéraire. Par sa vulgarité, elle en est le

contraire, et celui-là même dont elle est l'instrument ordinaire la fait monter de plusieurs tons, s'il la veut adapter à quelque travail plus relevé que ses occupations courantes. Enfin, à côté de ces diverses langues qui sont surtout écrites, il y en a, en bien plus grand nombre, qui ne le sont presque jamais et qui se servent qu'à la conversation. D'où deux grandes classes de langues qui, même chez le peuple le plus unifié en apparence, sont presque totalement irréductibles l'une à l'autre. Dans les cas où elles se rapprochent le plus, la prononciation les sépare. Il y a un abîme entre la manière de lire, même le plus familièrement possible, et la manière de parler, même le plus pompeusement. Outre la prononciation des mots communs aux deux dialectes, presque tout diffère : la syntaxe, le vocabulaire, le ton. Et à mesure qu'on s'éloigne des classes distinguées, soit vers les basses classes soit vers les classes excentriques, ces différences s'accentuent jusqu'à l'antinomie, c'est-à-dire jusqu'à l'argot. Ecoutez ces deux commis qui viennent toute la journée d'entretenir en langage conventionnel, en langage moyen, des élégantes à qui ils vendirent des chiffons, écoutez-les parler entre eux de leurs amours et de leurs plaisirs : c'est un tout autre langage, et les élégantes, si elles l'avaient entendu, s'en seraient montrées scandalisées, car la pudeur s'exerce surtout dans le domaine du langage, qui est

celui de la convenance. Il faudrait de longs développements pour seulement indiquer toutes les nuances du langage tel qu'il est pratiqué à Paris, tel qu'il délimite presque autant de castes que l'Inde en reconnaît. Mais sans entrer dans le détail, on peut affirmer tout au moins la différence profonde qu'il y a actuellement en France entre la langue parlée et la langue écrite. Des deux, quelle est la langue première? Comme ces questions ne sont jamais soumises qu'à des lettrés, ils n'hésitent pas à répondre que c'est la langue écrite et qu'il n'y en a pas d'autre digne du nom de français. Du point de vue de la philologie débarrassée des préjugés littéraires, la langue primordiale est au contraire la langue parlée, laquelle, loin d'être une dégénérescence de la langue écrite, en est au contraire le réservoir et la fontaine de jouvence ; et s'il est vrai de dire qu'il n'y a pas de langue littéraire là où il n'y a pas de langue de conversation, il suffira de montrer que l'existence du latin comme langue parlée s'est prolongée très avant dans le moyen âge, pour montrer aussi la légitimité et l'originalité possible d'une littérature latine contemporaine de l'ancienne littérature française.

Que le latin ait été parlé en France dans les cloîtres, les écoles, jusqu'au quinzième siècle et peut-être au-delà, personne ne le conteste ; qu'il ait encore bien plus tard, et jusqu'au milieu du dix-

neuvième siècle même, été la langue internationale d'une grande partie de l'Europe centrale, c'est un fait assez connu. En Autriche, par exemple, c'est en latin que se faisait encore, au temps de Marie-Thérèse, la politique intérieure, et les premiers débats de son Parlement, miroir de tant de races, eurent lieu en latin. Jusque vers notre époque, les domestiques y parlèrent le latin, seul moyen pour eux de passer d'une famille à l'autre, dans ce pays linguistiquement divisé presque à l'infini (1). Mais il est inutile de descendre si bas. Il est hors de doute qu'il y avait en Europe, du temps d'Erasme, un public latin; le succès des *Colloques*, dont il se vendit, rien qu'à Paris, 25.000 exemplaires en quelques mois, le prouve surabondamment. Non seulement tout ecclésiastique, mais tout élève, tout étudiant, tout ce qui tenait à la basoche, à l'Université lisait le latin et le parlait, ainsi que le prouvent ces facéties, ces chansons qui nous ont transmis leur esprit. Quand on voulait être compris dans ce qu'on appelle encore l'élite, on choisissait le latin; Descartes le fit encore, et Spinoza; et pour répandre *les Provinciales* à l'étranger, on les mit en latin; le français s'adressait surtout aux femmes, et on peut dire en ce sens qu'elles eurent une influence énorme sur le développement de la

(1) Retiré à Dux, en Bohême, c'est en latin que Casanova parle, rédige ses innombrables réclamations contre la domesticité.

poésie et de toute la littérature française. D'Erasme, remontons brusquement au douzième siècle, qui nous offre le témoignage le plus populaire de l'emploi du latin dans les détails de la vie domestique. C'est en latin qu'amoureuse, épouse ou religieuse, Héloïse aima Abélard, et c'est en latin qu'elle nous en a laissé le témoignage. On arriverait ainsi, de siècle en siècle, jusqu'aux temps où le français n'était qu'une déformation incertaine du latin, et on trouverait toujours, ne fût-ce que dans les monastères, une population pour qui le latin respecté avait été la langue de l'éducation et pour qui la langue du peuple n'était qu'un patois. Ce monde, qui fut tantôt plus restreint, tantôt plus nombreux, selon le hasard des temps, soit qu'il fût l'héritier direct du parler latin, soit qu'il provînt des petites renaissances irlandaise et carlovingienne, avait du moins l'avantage d'être international. Pour lui, pas de frontières. Le latinisant, c'est presque toujours un moine ; s'il voyage, s'il pérégrine, parti d'un pays latin, il aboutit toujours à un pays latin. S'il est poète, et ils furent innombrables, célèbre à l'abbaye de Jumièges, il retrouve sa réputation à Saint-Gall ou au mont Cassin. Loin d'être emmuré dans les petits intérêts de ville et de famille, les petites nécessités dialectales, l'écrivain latin du onzième siècle se trouve mêlé à la psychologie de l'Europe entière. Il n'é-

crit pas pour un petit groupe, mais pour un vaste monde, et, en somme, l'effacement progressif de sa littérature sera le triomphe du particularisme. Il est certain que son grand défaut est le manque d'accent et que son manque de patrie la tourne trop uniformément vers l'exposé des vérités dogmatiques. Etendue dans l'espace, elle est bornée dans le temps et porte avec elle la certitude de sa décadence, mais, je le répète, son existence temporaire fut légitime; elle fut même inéluctable. Puis, et cela domine tout, elle est un fait. Le paganisme mort, la littérature latine, si elle devient une littérature presque exclusivement ecclésiastique, demeure une littérature, variée dans sa forme, vivifiée par l'apport constant des originalités, assez renouvelée, de temps en temps, par l'invention verbale, pour exciter encore l'intérêt des lettrés.

L'invention verbale est peut-être ce qu'on lui dénie le plus, et cependant celui qui l'a étudiée, même sommairement, en différencie parfaitement les styles, selon les hommes et selon les époques. Partie de l'influence biblique et horatienne, la poésie de saint Ambroise évolue lentement vers la forme syllabique et rimée à laquelle Adam de Saint-Victor et Thomas d'Aquin donnent leur perfection presque absolue, mais qui, comme toutes les perfections, est le signe de la mort prochaine. La poésie classique latine mourut de la perfection

virgilienne; la poésie classique française, de la perfection racinienne. C'est presque la seule loi certaine de l'évolution littéraire. La poésie classique ecclésiastique n'y échappe pas, nouvelle preuve de ses rapports essentiels avec la poésie vulgaire (au sens italien du mot); elle mourra de ne pouvoir renouveler ni ses idées ni son langage, et ses soupirs seront le *Dies iræ* et le *Stabat Mater*, environ un siècle après Adam de Saint-Victor. Et un peu plus tard, la prose latine ecclésiastique aura son efflorescence suprême avec l'*Imitation*.

De quelque point de vue que je la regarde, cette littérature inconnue, avec laquelle je ne sympathise qu'historiquement, je ne puis admettre la légitimité du mépris dont on l'accable. Est-ce parce qu'elle contient beaucoup de fatras? Mais que l'on songe que presque tout nous en a été conservé, et que son volume, pour une période pas beaucoup plus longue, est de vingt-cinq ou trente fois ce qui nous reste de la littérature classique. Personne ne l'a lue tout entière, il y faudrait une vie et plus de patience qu'il ne m'en a été réparti; mais j'en ai feuilleté presque tous les poètes et j'ai vu que la proportion de la médiocrité n'y était pas plus grande que dans la littérature française correspondante, si les génies éclatants y sont beaucoup plus rares. Mais on en tirerait cependant cinq ou six poètes bui feraient l'étonnement au moins des latinistes.

Je suis beaucoup plus réservé sur les prosateurs, que je connais moins, et qui furent d'ailleurs surtout des sermonnaires ou des théologiens, ou des philosophes dont la philosophie regarde M. Picavet.

Désiré Nisard disait d'Erasme : « Il a écrit des choses admirables dans un langage mort. » Cela commençait à être vrai assurément, au temps où florissaient Erasme et Luther, mais nous avons vu que ce langage mort avait encore un public vivant, comme en ont peu d'écrivains *in vulgari eloquio.* Ne jugeons pas de ces temps, qui nous seront toujours obscurs, avec le sentiment du nôtre. Le latin a été très longtemps, après qu'on le croyait défunt, une plante toujours vigoureuse dont les racines s'étendaient partout, et si ses branches perdirent peu à peu de leur hauteur, quelques-unes encore furent assez belles pour attirer l'attention des hommes. Arnaud de Villeneuve disait en style d'alchimiste, à la fin du treizième siècle, ce qui revient à devancer l'*Omne vivum ex ovo* de Harvey et les théories de Pasteur : « Les éléments ne peuvent être engendrés que par leur propre semence. » La Bible, qui est le fondement de la poésie latine du moyen âge, de pouvait engendrer une expression littéraire très variées, d'autant plus que les petits romans qu'elle renferme n'étaient lus que comme exemples de la morale divine; mais on y distingue pourtant une veine satirique à tendances presque

populaires, et presque autant que dans la littérature profane et parallèle, les défauts, travers et vices des hommes et des femmes, surtout des femmes, y sont un inépuisable thème. La femme est en apparence la bête noire des moines, cependant que les séculiers accusent les moines d'en user indicrètement. Il y a toujours deux courants dans cette littérature, le courant ecclésiastique et le courant monacal, d'où des satires réciproques quelquefois divertissantes. Par ce côté, par la politique aussi, dont l'Eglise ne se désintéresse jamais, le latin du moyen âge prend contact avec la vie extérieure et s'y attache plus étroitement qu'on ne croit. En poussant par là, on trouverait vite les Goliards, ces clercs libres et errants, irrévérencieux et licencieux, dont les chansons et complaintes latines sont toutes païennes ou sacrilèges, et on verrait que le latin d'Eglise a servi à tout, aussi bien à amuser les compagnies joyeuses ou à narrer la vie de Mahomet qu'à célébrer les louanges du Seigneur. Voici un couplet d'une chanson à boire du quatorzième siècle dans le pur style d'Adam de Saint-Victor :

Vinum bonum et suave,
Bonis bonum, pravis prave,
Cunctis dulcis sapor, ave
Mundana lœtitia !

J'avais eu le projet d'esquisser la figure de cette libre poésie, en suite au *Latin mystique*, mais la

vie en a disposé autrement, et c'est encore un de mes regrets, car j'aime les contrastes logiques. Edelestand du Méril, d'autres, M. Langlois, qui est professeur, l'ont, il est vrai, étudiée, mais il n'est rien de tel que de juger les choses par soi-même.

SHAKESPEARE

On connaît la thèse de M. Demblon : l'œuvre de Shakespeare appartient non pas à l'acteur William Shakespeare, ou Shakspere ou Shaxpere et autres variantes, mais à un de ses contemporains, un peu plus jeune, Roger Manners, comte de Rutland (1). Je n'examinerai pas le détail de ses arguments, ni comment la besogne lui fut facilitée par les doutes adroitement semés dans les esprits par les partisans de François Bacon. Ils avaient montré le désaccord entre la fruste éducation attribuée au Shakespeare traditionnel et la connaissance des hommes manifestée dans l'œuvre shakespearienne. Il est impossible, disaient les baconiens, qu'un tel génie ait passé presque inaperçu, qu'il n'ait soulevé ni l'enthousiasme ni même la curiosité de ses contemporains, qu'il se soit résigné lui-même à la médiocrité de la fortune, qu'il soit allé, son labeur achevé, mourir dans un coin de campagne, sans se soucier de la gloire dont plus qu'un autre il

(1) Célestin Demblon, *Lord Rutland est Shakespeare*. Paris, 1 vol. in-12 de VIII-560 p., 1912.

aurait dû sentir le désir et le frisson. Pareillement, M. Demblon s'est fait l'image d'un Shakespeare romantique, frère de Byron, de Lamartine et de Vigny, d'un Shakespeare au front marqué d'une étoile comme le bœuf Apis, d'un Shakespeare tantôt ployant sous le fardeau des injustices humaines et tantôt révolté comme un titan. Les livres des baconiens et celui de M. Demblon sont la preuve qu'on ne peut plus concevoir que le génie littéraire soit incarné dans un homme qui se livre en toute simplicité au métier dans lequel il est tombé, mais qui le fait supérieurement, dont les plaisirs sont sans éclat et les douleurs intérieures, qui n'envie rien parce que son imagination possède tout, pour qui la vie n'est qu'un espace de temps que les amours et la taverne remplissent mal, auquel un hasard révèle les possibilités magnifiques d'un esprit qu'il n'avait jamais songé à interroger directement, qui se lasse un jour d'organiser la vanité des rêves et s'en va mourir là où il était né. Telle est pourtant l'histoire de Shakespeare. Elle est merveilleuse et plus émouvante même que ses drames de vie et de songe. Il faut y ajouter un trait qui en accentue l'aspect naïvement humain, c'est que les fruits de son esprit furent passablement rémunérateurs, que sa fortune patrimoniale s'en trouva rétablie et que telle fut la cause vraie du précoce retour aux champs de ce paysan nostalgique. Cette

vie est admirable par sa simplicité. Elle est si dénuée de l'apparence même du théâtral et du charlatanisme, si doucement pliée à la nécessité et à l'ordre, si exemplaire enfin, qu'elle dut apparaître insuffisante à un homme aussi consciemment romantique que Coleridge, aussi fermement convaincu que M. Demblon, et la plupart de nos contemporains, qu'il doit y avoir un rapport logique entre les choses et les êtres.

On ne se retire pas dans la solitude bavarde d'une petite bourgade quand on a écrit *Hamlet*. On reste dans le monde, où jouir de son ennui, ou bien on le promène dans les cités historiques. Songez que Shakespeare revient à Stratford « sans livres ». Evidemment ce n'était pas une intelligence à la manière de M. Demblon. Sans livres! Ce ne pouvait être qu'une brute. Il est sans exemple, au vingtième siècle, qu'on s'établisse aux champs sans livres, quand on a l'âme distinguée ; et comment refuser cela à celui qu'on appelle vulgairement Shakespeare ? Je ne sais pas d'ailleurs où M. Demblon a trouvé ce détail. Peut-être avait-il tout de même emporté une Bible et le *Perfect angler*? Conçoit-on qu'un homme ait écrit *le Marchand de Venise*, plein, dit l'Allemand Elze, cité par M. Demblon, « d'une incomparable atmosphère italienne », sans avoir été à Venise ? *La Tempête* sans avoir navigué? *Comme il vous plaira*, sans avoir habité sei-

gneurialement les forêts ? *Hamlet*, sans connaître le Danemark ? Continuons la nomenclature : *Antoine et Cléopâtre*, sans avoir vu l'Egypte ? Crée-t-on des figures comme celles de Portia, de Béatrice, sans avoir été le mari « de l'admirable femme » qui fut précisément celle à qui Rutland « avait uni sa vie sublime » ? Et nous voilà en plein dans le chapitre des coïncidences qui ont ébloui M. Demblon et qui en éblouissent d'autres à sa suite. Roger Manners fut envoyé par Francis Bacon (qu'il est bien juste de voir mêlé à cette histoire) à l'université de Padoue (*la Mégère mise à la raison*) ; il séjourne à Vérone (*Roméo et Juliette ; les Deux gentilshommes de Vérone*), puis à Venise (*le Marchand de Venise; Othello*). Il fut ensuite nommé intendant de la forêt de Sherwood (*Comme il vous plaira ; le Songe d'une nuit d'été*). Il eut l'occasion d'aller aux Açores (*la Tempête*). Ces dernières coïncidences sont moins lumineuses ; d'autres me sont demeurées tont à fait obscures, et vraiment je ne suis arrivé à soumettre mon esprit ni aux unes ni aux autres. C'est notre manie de la documentation qui nous fait croire qu'il faut connaître un pays pour oser y mettre les scènes d'une action dramatique. On n'avait pas de tels scrupules ou de telles prétentions à l'époque de Shakespeare et on ne les eut guère avant le romantisme, et on ne les eut que théoriquement au temps du romantisme.

Victor Hugo n'alla jamais en Orient, ni même en Italie, et il n'avait vu de l'Espagne que ce qu'en voient des yeux d'enfant. L'argument de M. Demblon n'est que l'aveu d'une honorable naïveté. On connaît toutes les sources des histoires que Shakespeare dramatisa ; il n'en inventa aucune. Il n'était pas tisserand, il était brodeur. Il lui fallait un thème, il lui fallait une toile. Aussi bien, en un temps de peu de lectures, l'invention n'était pas un mérite très apprécié. A bien réfléchir, il est encore insignifiant, comme il est illusoire. On ne trouve guère, on retrouve. Au temps de Henri IV, on demandait aux poètes une autre sorte d'invention, celle qui est proprement l'invention poétique et qui se peut exercer à travers les combinaisons les moins originales. Shakespeare ne plaça pas à Venise les scènes du *More de Venise* ou du *Marchand de Venise* parce qu'il aurait vu la ville des canaux et en aurait goûté le charme, mais parce que les chroniques qu'il suivait lui imposaient ou lui permettaient de choisir Venise au nom attrayant, plus lumineux encore qu'aujourd'hui, plus légendaire ou plus mystérieux; il n'avait pas l'âme d'un touriste, et ses excursions se firent toutes à l'intérieur du cœur humain ou sur les ailes de la fantaisie shakespearienne.

L'erreur de M. Demblon, qui est une erreur intellectuelle, est celle de toute la critique littéraire depuis

Sainte-Beuve et depuis Taine. Il veut absolument retrouver l'homme dans l'œuvre, et comme les hasards de l'histoire littéraire lui ont offert ce héros de la logique, il l'a eu vite capté dans les filets de son raisonnement. Voilà l'œuvre, dit-il, que vous connaissez. Essayez d'y appliquer le décalque de la vie du traditionnel Shakespeare, et vous verrez qu'aucun des traits ne concorde. Prenez au contraire la vie de lord Rutland, et vous superposerez trait pour trait les deux dessins. Je reconnais que la coïncidence est troublante, surtout quand c'est M. Demblon qui fait l'opération, car il appuie sur les lignes qui se couvrent, ou à peu près, et néglige celles qui divergent. Mais c'est le jeu des thèses ; il est loyal, et de plus autorisé par l'enthousiasme ; mais je crois que si on examinait froidement la direction générale et l'enchevêtrement du réseau, on n'y découvrirait que des rencontres de hasard et tout extérieures.

Si nous ne connaissions assez bien la vie de Pierre Corneille, attribuerait-on volontiers à un magistrat de Rouen cette œuvre héroïque, militaire et politique ? Ne chercherait-on pas parmi les diplomates qui furent aussi officiers, qui connurent des mœurs variées et l'âme secrète des hommes d'Etat et des rois ? Racine, dans sa vie privée et sa vie de courtisan, fut-il bien l'homme que l'on déduirait de ses tragédies ? On a essayé de le prouver, et ce

fut un travail à l'inverse, mais pas beaucoup plus convaincant que celui de M. Demblon à la recherche de l'homme logique. On n'arrive jamais à prouver que l'homme représente l'œuvre et que l'œuvre représente l'homme. Mais la critique n'accepte pas volontiers l'illogisme des divergences. C'est-à-dire qu'elle modifie l'esprit de l'œuvre pour le mettre d'accord avec les actes de l'homme, ou, au contraire, partant des actes, juge l'œuvre selon leur signification. Racine, réputé doux, tendre, familial et religieux, fit paraître longtemps sous le même jour, et malgré l'évidence, son œuvre pourtant cruelle et passionnée. Récemment, partant de l'œuvre violente, on a dessiné un Racine violent, un Racine « tigre ». On l'a plié à la logique. Etait-ce nécessaire? J'en suis moins persuadé maintenant qu'après la lecture du livre de M. Masson-Forestier (1). Les recherches de ce genre sont toujours illusoires, surtout, dirais-je, quand elles aboutissent à l'établissement de coïncidences logiques, pour ce que le génie de l'homme est l'illogisme même et que plus grand est ce génie et moins il est d'accord avec la logique de la vie. Le génie est la révolte ; suprême expression de l'humanité, comme l'humanité est la suprême expression du vertébré (2), il se révolte même contre lui-même, et

(1) *Autour d'un Racine ignoré.*
(2) Il faut tout rattacher à la biologie. Voyez dans le livre de M. Quinton le chapitre de « la Révolte du vertébré ».

son œuvre ne raconte sa vie que dans la mesure où il a été dominé par elle. Je sais bien que les efforts de l'homme supérieur pour s'affranchir de lui-même ne réussissent pas toujours, et aussi que, la plupart du temps, il n'y prend point garde et n'y pense même pas ; bien plus, se répand naïvement en confidences tout comme un autre. A côté d'un Flaubert à qui il répugne de mêler sa propre vie à même son art, d'un Corneille qui n'en eut pas la tentation, il y a les Chateaubriand, les Jean-Jacques qui ne furent peut-être absolument supérieurs que dans le maniement de leur intimité. Mais ces manifestations d'égoïsme transcendant ne sont pas une des conditions du génie, elles ne se présentent pas nécessairement. Pour employer le jargon philosophique, il y a les génies objectifs et les génies subjectifs. Shakespeare a été par excellence le génie objectif, et, sauf une brève phase de poésie confidentielle, il n'a jamais songé à transposer dans son œuvres les aventures de sa vie, qui n'en eut guère d'ailleurs. Donc les histoires de Venise, de Vérone, de Padoue, d'Elseneur ou de la forêt de Sherwood n'ont aucunement la valeur d'un argument ; ce sont des hasards qu'il ne faut pas même estimer plus curieux qu'ils ne le sont.

Je n'entreprends nullement de réfuter M. Demblon sur le terrain historique. Si je découvrais par hasard une coïncidence à laquelle il n'eût pas songé

entre la vie de Rutland et l'œuvre shakespearienne je la noterais volontiers. Je voudrais qu'il eût raison logiquement avec encore plus d'abondance et d'évidence que ne le montre son volume; mais à toutes ses preuves je résisterais encore, au nom même de l'illogisme, qui a ses droits comme il a ses racines dans l'organisation de l'esprit humain. J'aime le traditionnel Shakespeare parce qu'il écrivit *Hamlet*, mais aussi parce qu'il garda les chevaux des gentilshommes à la porte du théâtre, et bien que l'anecdote soit mythique, je ne la rejette pas. J'aime ceux qui montent, ceux qui deviennent, ceux qui se réalisent, plus que ceux qui éclatent. J'aime Shakespeare ne sachant pas où est la Bohême, et ne s'en souciant pas, car il est tant de choses plus utiles à savoir, et que la Bohême ouvre sur la mer ou soit encerclée de montagnes, qu'importe à un Shakespeare ! Mais cela importerait beaucoup à un Rutland, gentilhomme d'élégante culture, diplomate et voyageur. M. Demblon s'est borné à alléguer, pour que rien ne clochât dans son hypothèse, l'exemple que Victor Hugo entendant à Liège des refrains flamands, ou celui de Walter Scott pour qui Liège est également une ville flamande. Je ne crois pas que l'on puisse soutenir sérieusement que ces deux ignorances soient comparables aux magnifiques ignorances de Shakespeare, que ne contredisent pas d'ailleurs la remar-

que d'Emile Montaigut, qu' « un examen même médiocrement attentif de ses œuvres révèle que la lecture de cet ignorant était prodigieuse », Montaigut ni personne n'ayant confondu la variété des connaissances shakespeariennes avec la notion précise des choses que donne une instruction méthodique. M. Demblon se rejette aussi sur l'ignorance générale des dramatistes contemporains, et l'argument est meilleur. Mais s'il devient valable pour Rutland il n'est d'aucune valeur contre Shakespeare. Le Shakespeare de la tradition en eût commis bien d'autres, dit M. Demblon. Cette manière de raisonner est un peu choquante.

Mais je ne veux pas me perdre dans les détails. Songez que cet « antishakespeare » ne s'étend pas sur moins de 560 pages, et que ce n'est qu'un commencement. Pour finir, je voudrais bien m'expliquer pourquoi ce Rutland garda un loup toute sa vie, même après la mort d'Elisabeth, même au temps où Jacques Ier lui « montrait toute sa faveur », et surtout comment il y réussit. Je sais, il y a les *Lettres de Junius*, mais quelques lettres politiques ne sont pas l'œuvre d'un Shakespeare, ne sont pas quarante drames, comédies et poèmes. Quarante fois recommander le secret et l'obtenir ; bien plus, avoir pensé dès l'adolescence à cette laborieuse comédie et la perpétuer pendant plus de vingt-cinq ans ! N'avoir jamais rien laissé soupçonner de son secret à ses

amis ! Avoir obtenu le silence de sa femme, qui était la fille d'un écrivain illustre, qui connaissait les flatteries de la gloire dont les charmes ont tant d'attraits pour un cœur féminin ! Cela passe de beaucoup en invraisemblance les contradictions qui émeuvent dans la vie de Shakespeare. Et puis, quand on est Rutland, on n'écrit pas dans une mansarde, on peut rédiger à la dérobée quelque lettre, quelque sonnet, mais non pas une œuvre comme celle de Shakespeare, qui, malgré la spontanéité de son génie, lui demanda pourtant des jours ou des nuits de méditations. Je n'aime pas non plus beaucoup qu'on nous présente *Macbeth* tel « que le plus délicat des compliments envers le roi » ni le *Roi Lear* comme « un autre compliment », ce qui, outre l'irrévérence, n'a aucun sens, le courtisan en perdant tout le bénéfice, puisqu'il s'entêtait à garder le masque.

Mais je passe sur ces obscurités, M. Demblon devant y porter la lumière dans un prochain volume, et mon but d'ailleurs n'étant que d'opposer à des raisons d'histoire et d'archiviste, des raisons de pure psychologie. Cela ne m'empêche pas de trouver son travail aussi curieux que possible. Mais Shakespeare est Shakespeare.

MARIE DE FRANCE
ET LES CONTES DE FÉES

On vient de publier un choix des *Lais* de Marie de France. Le lai est tout simplement un conte en vers, conte sentimental, chevaleresque, romanesque, courtois et féerique, qui se disait ou plutôt se psalmodiait sur un ton de mélopée, très probablement apparenté avec les modulations du plain-chant. Ces lais étaient colportés dans toute la France du nord-ouest par des jongleurs bretons qui s'accompagnaient sur la *rote*, *chrotta britanna*, sorte de vielle, dont parle déjà au sixième siècle le poète Fortunat. La musique fixe les paroles dans la mémoire ; elle les porte, les rend plus aériennes, leur donne la vie rythmique ; celle des lais ne paraît pas avoir eu d'autre importance. Elle était là,

Pour les paroles remembrer.

D'ailleurs nous ne la connaissons pas. Il ne nous reste des lais que les paroles. Encore ne sont-elles pas les paroles mêmes des œuvres originales, puis-

que les *Lais* de Marie de France sont écrits en français et que les plus anciens le furent certainement en breton armoricain. Mais quand le *conteor* breton récitait et harpait devant un auditoire français, nul doute qu'il ne traduisît ses fables dans la langue de ceux qui l'écoutaient et qui, sans cela, n'y auraient pris nul plaisir. Tout au plus, comme l'a noté M. Bédier, les passages lyriques pouvaient-ils être harpés sur le texte breton. Encore cela est-il invraisemblable, car si l'on s'en réfère au type même de la chante-fable, qui est *Aucassin et Nicolette*, la partie lyrique n'est guère moins indispensable que la partie récit à la connaissance exacte de l'histoire. Ce qui semble admissible, c'est que la rote ne se fit entendre que dans les passages lyriques : *Or se cante*, dit alors le manuscrit, et quand le récit reprend : *Or dient et content et fabloient.*

Les lais connus sous le nom de Marie de France semblent donc n'être presque tous que des adaptations de lais bretons, eux-mêmes mis en français par les jongleurs pour la commodité d'un auditoire très probablement normand ou anglo-normand, car Marie, qui a noté elle-même qu'elle était « de France »,

Marie ai nom, si suis de France,

était, de plus, certainement, Normande, et nullement de Compiègne, comme on l'a cru quelquefois

on ne sait guère pourquoi. Son dernier éditeur, traducteur attentif aussi, M. Philéas Lebesgue (1), dit à ce propos : « Peut-être vit-elle le jour aux environs de ce Pont-de-l'Arche où elle situe l'action de son *Lai des deux amants*. » Mais j'ajouterai, de Pont-de-l'Arche, ou de Gisors, du Vexin normand, des territoires dotaux de la fille de Louis le Jeune qui fut mariée (ils avaient neuf ans à eux deux) au fils aîné de Henri II Plantagenet : Ce Plantagenet possédait aussi la Bretagne et dut attirer à sa cour plus d'un jongleur breton. Comme tout se rejoint ! Il est très probable enfin que Marie fit partie de l'entourage du roi, auquel elle a dédié ses *Lais*, comme elle a dédié ses *Fables* à un comte Guillaume, qui ne peut être que Guillaume Longue-Epée, fils naturel de Henri II et de Rosemonde Clifford. La matière bretonne serait donc venue vers Marie de la façon la plus naturelle et, comme il apparaît que sa langue est un pur dialecte de Normandie et qu'on sait d'ailleurs qu'elle vécut en Angleterre, l'hypothèse de M. Lebesgue, rapprochée de quelques autres circonstances historiques, n'a rien qui choque la vraisemblance. Et même, en partant de là, on pourrait imaginer le roman logique de Marie de France, en y intercalant ce qui se déduit de la connaissance de

(1) Marie de France, *Six lais d'amour*, modernisés en regard de l'original, avec une notice artistique sur l'auteur et ses ouvrages. Paris, 1912, Sansot, éditeur.

ses œuvres. On ne manquerait pas de la mettre en relations avec Robert Wace, le grand poète normand, qui lui aussi évolua dans l'entourage de Henri II, et toute la belle civilisation anglo-normande du douzième siècle pourrait s'évoquer à propos des deux poètes, qui furent également célèbres.

Pour s'en tenir à ce qui est certain, ne retenons que ceci, que la vogue de cette première poétesse de langue française s'étendit sur plus d'un siècle et rayonna sur presque toute l'Europe du Nord, jusqu'en Scandinavie. L'influence de ses *Lais* fut profonde, et s'il est vrai qu'ils sont la source des plus anciennes et des plus mémorables manifestations littéraires du génie celtique, si on doit en faire provenir le cycle de la Table Ronde, ils dépassent l'intérêt qu'ils ont en eux-mêmes. Mais c'est à un autre point de vue que je les veux considérer : ce sont des *Lais* de Marie de France que découle presque toute la matière de nos *Contes de fées*. Cela ne veut pas dire, assurément, ni qu'elle en invente aucun, ni même que nous les puissions retrouver dans son œuvre tels qu'ils nous sont connus. Mais leurs éléments principaux ont reçu d'elle leur plus ancienne forme littéraire, et quand nous nous amusons aux contes de *l'Oiseau bleu*, de *Cendrillon*, de *la Belle et la Bête*, nous jouons avec des fables qui, avant Marie, n'étaient que la récréation d'un peuple particulier, le peuple armoricain, dont les

imaginations, sans cette curieuse, seraient peut-être demeurées enfouies dans leur langue. Les lais bretons, déjà célèbres au sixième siècle et dont ceux de Marie de France ne sont que des arrangements délicats, refaçonnés par une femme dont l'esprit était déjà discipliné par la culture latine, n'étaient sans doute que le résidu des longues et confuses légendes celtiques qui s'étaient transmises oralement et que chaque génération de poètes avait de plus en plus condensées, comme c'est la règle pour toute la littérature orale. La version la plus complète et la plus nette est toujours la plus ancienne, comme la plus récente est toujours la plus abrégée, la moins claire, beaucoup d'épisodes étant tombés en chemin, souvent remplacés par d'autres prises d'un récit voisin, comme il arrive dans les contes populaires que l'on recueille encore maintenant, ainsi que dans les chansons de mêm source. L'état où l'on trouve les lais bretons dans l'œuvre de Marie est une preuve de leur ancienneté, et qu'ils aient encore été réduits, en passant par ses transpositions, cela n'est pas douteux, mais nous ne les connaissons pas sous une forme différente : Marie de France apparaît donc pour nous comme la véritable source des contes de fées.

Ces contes sont la présentation d'un paganisme bien différent du paganisme gréco-romain. On peut le caractériser d'un mot. C'est un paga-

nisme sentimental, où le destin joue également un très grand rôle, mais tempéré par le caprice féerique d'êtres tout-puissants, que mènent tantôt l'amour, tantôt la fantaisie, et qui sont toujours des femmes. La race celtique a mis la vie sous la direction des femmes et cela seul suffirait à différencier son esprit de l'esprit des autres races européennes (1). C'est elle qui la première a considéré l'amour comme un sentiment, alors que Grecs et Romains n'y virent jamais qu'une passion, une souffrance. Pour elle, l'amour est un don de clairvoyance et pour les autres un aveuglement, et quoiqu'il ait naturellement, ici et là, à peu près les mêmes effets, selon la logique de la nature humaine, cette différence d'origine a suffi pour développer dans l'âme celtique des puissances jusqu'alors inconnues. Le caprice des fées substitué au dur arbitraire des dieux et au pouvoir implacable du destin a introduit dans les histoires d'amour une flexibilité et un inattendu dont se montrèrent toujours incapables les rigides civilisations antiques. Le paganisme celtique est beaucoup plus près de nos esprits; voilà d'ailleurs près de huit cents ans que nous nous y sommes soumis sans contrainte. Ils sont bien absurdes ceux qui enlèvent le mot « cel-

(1) Le dernier exemple que nous en ayons est le tableau des mœurs de l'île d'Ouessant. M. Savignon a fait dans *les Filles de la Pluie* mieux ou plus que des contes — un chapitre pittoresque de l'histoire de la race celtique.

tique » de l'expression qui caractérise notre état ethnographique et qui nous réduisent à la dénomination de Latins. Il n'y a peut-être pas de pire contresens et qui nie davantage les qualités essentielles du mélange de peuples qui est devenu la race française et où il n'est pas douteux que domine l'esprit celtique. Il n'en est pas qui témoigne d'une pire ignorance de soi-même.

Mais voici, pour ne pas aller plus avant sur ce terrain, un conte de Marie de France, réduit à son thème élémentaire : « Il y avait une fois en Léon, pays de Bretagne, un nouveau chevalier, Guigemar, lequel allait, dédaigneux de l'amour. Or un jour il blessa à la chasse une blanche biche, et la flèche se révéla enchantée et vint par ricochet le frapper à son tour. En même temps, la biche, qui était fée, proféra : « Je guérirai; mais toi tu ne « guériras jamais, à moins que tu ne trouves une « femme qui souffre pour toi comme ne souffrit « nulle femme et pour qui tu souffres comme n'a « nul homme souffert. » Elle disparaît, et le blessé arrive bientôt devant la mer, où une autre fée plus clémente a fait venir un vaisseau où il se hisse péniblement, cherchant du secours. Le navire est magnifique, mais il n'a ni pilote ni équipage. Le chevalier pénètre dans une chambre, se jette sur un lit d'ivoire incrusté d'or, et voilà que la nef se met en mouvement. Elle aborde, après un long

voyage, dans un pays étranger où vit une jeune femme recluse entre un vieux mari et un vieux prêtre, laquelle accueille le blessé et le soigne : des amours s'ensuivent, et après diverses séparations et aventures, mille souffrances, ils sont heureux et le chevalier guéri. »

A grant joie s'amie emmène,
Ore a trespassée sa peine.

Et l'auteur conclut :

De cest cunte qu'oï avez
Fu Guigemar li lais trovez,
Que hum dit en harpe et en rote :
Bone en est a oïr la note.

N'est-ce pas là un véritable conte de fées, avec la méchante et la bonne fée, la blanche biche (qui se retrouve souvent, notamment dans une belle chanson populaire), le vaisseau somptueux sans matelots et qui vogue tout seul (épisode encore fréquent dans les contes recueillis en Bretagne par M. Sébillot), la jeune femme gardée par un jaloux ou par un monstre (cent autres contes et l'admirable histoire de *la Belle et la Bête*), enfin les traverses et la réunion finale des deux amants ? Il faudrait pouvoir entrer dans le détail pour donner une idée juste de ce petit récit plein de choses merveilleuses et qui, comme dans tous les contes de ce genre, semblent toutes naturelles, quoique

jamais expliquées. Il est beaucoup plus délicat, ainsi que les autres lais de Marie, que les contes qui sont parvenus à nous par la voie orale et que le temps a usés, à force de les frotter à la mémoire constante et inconstante des hommes. Marie de France est venue au meilleur moment. Elle a pris ces contes à l'époque où ils acquéraient une forme adolescente. Souvent, et c'était déjà ainsi à l'époque de Perrault, nous n'en trouvons plus que des images trop vieilles et décharnées. Pour Marie, la partie importante du conte c'est encore l'amour, ce sont les aventures des amants, tandis que, pour Perrault, ce sont les fées elles-mêmes, les enchantements, les métamorphoses (les *morphoses*, comme disent les récitants bretons), les ogres, les nains, tout le merveilleux, tout le décor enfin, et tout l'accessoire.

Et constamment, dans les autres lais du même auteur ou de la même époque, on retrouve la même recherche psychologique, disparue presque toute des contes exhumés récemment, et on a souvent quelque peine à y retrouver les thèmes connus, précisément parce que ce qui est devenu l'essentiel, depuis Perrault, n'était alors qu'une atmosphère (pour employer un mot très particulier et très moderne), une couleur générale dans laquelle on enveloppait une histoire d'amour, qui en recevait seulement quelque pittoresque. C'est ainsi qu'il

y a un peu, mais très peu, de *la Belle au bois dormant* dans le lai d'*Eliduc* et aussi quelque chose de *Griselidis*, thème qui se retrouve à un degré peut-être plus marqué dans le lai du *Frêne;* un peu de *l'Oiseau bleu* dans *Ywenec* (ou *Yonec*), et dans *Lanval*, un peu du conte composite que M. Sébillot a appelé *la Fée de la Corbière*.

J'éprouve, je l'avoue, une certaine émotion à toucher l'origine (ou le plus ancien état) de ces beaux contes qui n'ont pas encore un grand rôle dans l'histoire de la littérature française, mais qui devraient bien y prendre une partie de la place démesurée qu'y occupent les histoires latines, si dures et sans perspective. Et pourquoi ne dirais-je pas que *la Belle et la Bête*, par exemple, est une des histoires les plus émouvantes que je connaisse et la plus chargée de sens, de tendresse et d'amour? Conte pour les enfants, disent ceux qui peinent à s'émouvoir sur les vieilles anecdotes tirées de Tite-Live ou d'Aulu-Gelle, contes pour les femmes : peut-être. Mais ne sommes-nous pas devenus femmes un peu, par la culture, excessive peut-être, de notre sensibilité, par l'évocation où nous nous plaisons de toutes les puissances du sentiment? Nous pouvons aimer, maintenant, mieux qu'au temps de Perrault et de Corneille, ces contes si complexes, si remplis de fantaisie et de songe, et il nous en coûtera peu de nous souvenir aussi qu'à

côté de Perrault, qui était d'ailleurs un féminin et qui défendit l'esprit moderne et les caprices des femmes contre Boileau, le régulier et le janséniste, cette littérature des contes de fées doit aux femmes presque toute sa beauté, depuis Marie de France, qui écrivait au douzième siècle, jusqu'à Mme Leprince de Beaumont, qui rédigea au dix-huitième siècle, d'après une source inconnue, *la Belle et la Bête*, en passant par Mme d'Aulnoy, qui fit *l'Oiseau bleu*, Mlle Lhéritier, Mme de Murat, tous noms qui devraient nous être chers et qui mériteraient une certaine gloire.

LUCILE DE CHATEAUBRIAND

M. Louis Thomas, qui publie la *Correspondance* de Chateaubriand, vient de réunir les œuvres de sa sœur Lucile (1), en un petit livre qui ne comporterait même qu'une demi-douzaine de feuillets, s'il n'y avait joint, avec une attachante notice, les rares lettres qui nous ont été conservées de cette femme énigmatique et le célébre thrène de Chênedollé. Il aurait pu y ajouter encore *René*, car sans *René*, l'histoire d'Amélie-Lucile, qui en reçoit une lumière équivoque, demeure plongée dans la plus sombre nuit. Mais il est convenu que tout le monde sait par cœur, ou, car les temps de la grande ferveur romantique sont déjà bien loin, a lu *René*. Cet ensemble en forme la meilleure préface ; c'est ainsi que je le prendrai, encore que M. Louis Thomas n'y fasse nulle allusion, plus discret en ceci que Sainte-Beuve, qui aventura sur ce point une note

(1) *Œuvres de Lucile de Chateaubriand*. Paris. Collection des Trente. A. Messein. Cela ne doit pas faire oublier le petit livre maintenant rare, donné en 1879 par M. Anatole France.

que voici : « Une question qu'on voudrait repousser se glisse malgré nous. René est bien René, Amélie est bien Lucile. Qu'est-ce donc? Et qu'y a-t-il eu de réel au fond dans le reste du mystère? Poète, comment donner à deviner de telles situations, si elles ont quelque chose de vrai? Comment les donner à supposer, si elles sont un rêve (1)? » Chateaubriand ne donne rien à supposer. Il est parfaitement clair. Sainte-Beuve a de singulières pudeurs. Mais n'est-ce pas le propre de certaines pudeurs d'être toujours singulières et toujours impudiques? N'oublions pas que Chateaubriand est un ancien voltairien. Sous ses belles phrases, il a toujours un profond sentiment du vrai et de la réalité des rapports. Donc je tiens ces *Œuvres* (2) pour une très bonne préface à *René* comme je tiens que *René* explique les causes vraies de la folie de Lucile, car je ne vois pas d'autre mot pour caractériser l'état où Chateaubriand la trouva à son retour en France,

(1) *Chateaubriand et son groupe littéraire*, I, p. 96. Pour *René* je m'en réfère à l'édition originale du *Génie du christianisme*, t. II.

(2) Que l'éditeur, dans la partie prospectus du livre, appelle même des *Œuvres complètes*. Or elles ne le sont nullement. Outre un morceau que M. Louis Thomas signale lui-même comme perdu, ou plutôt comme introuvé, il faut y joindre ces vers qui firent peut-être partie d'un plus long poème ;

Que j'aurais à t'offrir de fleurs
Si, semblable à l'aurore,
Comme elle j'avais, par mes pleurs,
Le don d'en faire éclore !
(Sainte-Beuve, I, 98.)

en 1802, et qui ne cessa de s'aggraver jusqu'à sa mort proche. Sainte-Beuve dit cela avec une convenance admirable : « Sa raison reçut quelques atteintes qui ne la laissaient pas moins, à ce qu'il paraît, adorable et d'une décence charmante. » Chateaubriand est beaucoup plus net : « Lucile était violente, impérieuse, déraisonnable... Le génie de Lucile et son caractère étaient arrivés presque à la folie de J.-J. Rousseau ; elle se croyait en butte à des ennemis secrets ; elle donnait à Mme de Beaumont, à M. Joubert et à moi de fausses adresses pour lui écrire ; elle examinait les cachets, cherchait à découvrir s'ils n'avaient point été rompus ; elle errait de domicile en domicile, ne pouvait rester ni chez mes sœurs, ni avec ma femme ; elle les avait prises en antipathie et Mme de Chateaubriand, après lui avoir été dévouée au delà de tout ce qu'on peut imaginer, avait fini par être accablée du fardeau d'un attachement si cruel. »

Qu'on remarque l'expression de Chateaubriand : «... étaient arrivés presque à la folie... » Cela remontait donc plus loin ; il n'en est pas surpris, il le constate. Ces dispositions à la déraison étaient-elles déjà sensibles quand Chateaubriand émigra et gardait-il le souvenir d'une sœur déjà inquiète, proche du déséquilibre ? C'est assez probable. Est-ce à ce moment qu'il souffrit de voir chez Lucile l'amour fraternel s'exagérer en passion mala-

dive, ou bien cela remontait-il, comme dans *René*, au moment de son départ pour l'Amérique, en 1791? Il n'y a aucune trace de cela dans ses *Mémoires*, et il est probable que c'est une sombre idée, née de longs souvenirs, qui lui vint à Londres, dans ses années de misère, de solitude et d'horreur, quand il repassait sa jeunesse heureuse et qu'il l'évoquait avec l'acuité que donne le malheur. Ces imaginations eurent-elles quelque fondement réel, ne sont-elles pas la broderie d'une anecdote contée par l'abbé Prévost (1), ou de la tragédie incestueuse de Ford, lue par quelque soir maladif? Il serait aventureux de se prononcer catégoriquement, mais on conviendra qu'avec une fille du caractère redoutable de Lucile, et aussi exalté, une déraison du sentiment est aussi possible que fut certaine, peu après, une déraison de l'intelligence. Il y a, d'Amélie à Lucile, des ressemblances terribles. Toutes deux sont d'une tendresse brusque et dissimulée : elles paraissent et disparaissent; leurs joies et leurs chagrins sont énigmatiques : toutes deux cachent évidemment un sentiment secret qui les tourmente. « Je crois que Lucile, à son insu, dit Chateaubriand, avait ressenti une passion secrète pour cet ami de mon frère (M. de Malfilâtre), et que cette passion étouffée était au fond de la mélanco-

(1) *Aventures et anecdotes*, t. Ier.

lie de ma sœur. » Voilà du moins la passion, devinée après coup ; car, quelque temps plus tard, au début de 1789, quand Lucile l'a rejoint à Paris avec Mme de Farcy, il s'entremet pour faciliter, près de cette sœur passionnée et mélancolique, les entreprises galantes de M. de Châtenet (ou, disent les *Mémoires*, qui ne font que nommer le personnage, Chastenay). Mais cette passion, il ne l'a soupçonnée que dans les rêveries de Londres ; sans cela, aurait-il écrit à M. de Châtenet les billets que l'on connaît, et particulièrement celui-ci : « Je te permets de rendre fidèlement à la comtesse Lucile tout ce que tu me diras de lui dire. Sur le tableau que je lui ai fait de toi, elle désire bien te connaître. Ménage-la, si tu la séduis, mon cher Châtenet : songe que c'est une vierge. ». A ce moment, Chateaubriand ne connaît pas sa sœur, ni ne l'admire, ni n'a beaucoup d'estime pour elle. Il ne la découvrira que plus tard, comme une terre inconnue, en même temps qu'il se découvrira lui-même. En attendant, Lucile, déjà toute ce qu'elle sera plus tard, aussi sombre et aussi désespérée que la veille de sa mort, se dévoue pour la femme de son frère, léger et adoré, au point d'aller partager sa prison, car elle s'était chargée de veiller sur elle. C'est Lucile elle-même qui le rappellera plus tard à René, lui écrivant : « Lorsque tu partis pour la seconde fois de France (1792), tu remis ta femme entre mes

mains, tu me fis promettre de ne m'en point séparer. Fidèle à ce cher engagement, j'ai tendu volontairement mes mains aux fers et je suis entrée dans ces lieux destinés aux seules victimes vouées à la mort »; ce qui veut dire que, laissée en liberté, lors de l'arrestation de Mme de Chateaubriand, avec laquelle elle vivait à Fougères, elle alla la rejoindre à Rennes, au couvent du Bon-Pasteur, devenue la prison de la Motte, où elle avait été transférée avec Mme de Farcy. C'était quasi une mort volontaire, car elle croyait n'en pas sortir. Sortie pourtant à la fin de 1794, avec ses deux sœurs, elle épouse, après moins de deux ans, comme on prend le voile, le vieux M. de Caud, mariage auquel on n'a donné aucune explication. Sept mois plus tard, il mourait, âgé de soixante-dix ans, laissant si peu de fortune (quoique qualifié à l'acte de mariage de « vivant de son bien »), que l'on voit Chateaubriand, dès que *le Génie du christianisme* l'a quasi enrichi, s'ingénier à de délicates tromperies pour venir en aide à une orgueilleuse misère. Sans doute, elle n'entra pas dans un cloître, comme Amélie (il n'y avait plus de cloîtres), et encore moins proféra-t-elle, sous le voile ou le suaire, les paroles qui font le drame de René : « Dieu de miséricorde, fais que je ne me relève jamais de cette couche funèbre et comble de tes biens un frère qui n'a point partagé ma criminelle passion; » mais les actes de sa

vie n'ont guère été que des tentatives de suicide, jusqu'au suicide final, dont l'idée faisait peur à Chênedollé, qui la connaissait bien, puisqu'il l'aimait profondément : « Il me vient une pensée effroyable... Je crains qu'elle n'ait attenté à ses jours. Grand Dieu ! faites que cela ne soit pas !... »

Avec l'égoïsme admirable des amours déçues, Chênedollé écrit encore parmi sa méditation funèbre : « Je ne puis me faire à l'idée qu'elle n'est pas morte vierge. » Pourquoi pas ? C'est là le mystère de son mariage avec le vieux M. de Caud. Mais si une femme ne perd vraiment sa virginité qu'avec le plaisir, l'idée de Chênedollé n'aurait pas dû beaucoup le tourmenter. Elle a d'ailleurs un côté déplaisant, comme ont en toutes les choses trop naturelles, et qui, du point de vue mystique, n'intéressent guère que la jalousie rétrospective d'un amoureux. Enfin, elle était veuve; elle avait été Mme de Caud. Cela pouvait raisonnablement inquiéter la rêverie d'un homme comme Chênedollé, à qui elle avait un jour promis non de l'épouser, mais de ne pas en épouser un autre.

Quels qu'aient été les mouvements secrets de son cœur ou de son imagination et les passions qu'a pu éprouver cette âme ardente, et que nous ne connaissons peut-être pas toutes, elle n'en inspira véritablement qu'une seule, et tout à fait dans la maturité de son âge, celle qui déchira Chênedollé. Ce furent

des amours qui, après avoir vécu dans l'inquiétude, le doute, l'irrésolution, s'achevèrent dans la mort et dans la douleur. « Pendant plus de trois mois, écrit-il à Gueneau de Mussy, l'année qui suivit la douloureuse et définitive rupture, à Rennes, j'ai passé des jours entiers à bêcher la terre, et ce n'était que par ce moyen que je pouvais rendre un peu de repos à une imagination malade et sortie des voies de la nature. » La nouvelle de sa mort l'accabla, mais il n'avait plus la force de souffrir comme il l'aurait voulu : « C'est avec une réflexion bien douloureuse, dit-il dans son thrène, ou dans sa méditation, que je m'aperçois que j'ai perdu de ma sensibilité. Sans doute, j'ai été profondément affecté de sa mort; mais cette femme adorable n'est pas regrettée aussi vivement et aussi dignement qu'elle mérite de l'être. L'année dernière, je n'aurais pas survécu à un coup aussi terrible. » Et ceci semble vrai, par hasard. Chênedollé était d'une sensibilité émouvante. Comme elle contraste avec celle de Chateaubriand, toute en phrases nuancées et toute ornée d'épithètes choisies pour leur nouveauté et leur piquant ! Chateaubriand s'émeut quand il écrit, quand le papier est coupé, la plume taillée, devant l'encrier tentateur, mais s'il s'oublie, quelle sécheresse ! Quel contraste aussi entre sa manière d'aimer Lucile, jeune, courant la campagne avec lui, de l'admirer dans les petits essais qu'elle avait

composés, de l'exalter, de la mettre au-dessus de toutes les femmes et même de tous les génies, et le récit presque distrait qu'il fait de sa mort solitaire, peut-être désespérée, dans un bas et triste hôtel du Marais, et tout le reste, la fosse commune, l'abandon, l'insouci! Chênedollé fut le seul qui l'aima jusqu'à la fin, mais la fatalité du caractère de Lucile lui fit repousser ce cœur admirable. René avait eu la dernière pensée d'Amélie s'enterrant vivante. Qui Lucile dut-elle appeler à son agonie, si ce n'est encore René? Des deux côtés, il y eut fatalité du caractère, fatalité qui se retrouve partout, qui est l'explication de tout, et qui domine tous nos actes comme tous nos jugements.

Ses œuvres, les œuvres de Lucile ? Elles ne sont rien et ne seront jamais rien qu'un prétexte à parler de la femme. Petites choses d'une perfection froide, elles sont comme extérieures à sa sensibilité, comme muettes. Il est impossible de deviner, sous l'albâtre de ces statuettes, une âme distincte. Quoi que dise Chateaubriand et ceux qui l'on copié poliment, il n'y a là-dedans aucun génie, mais seulement de l'application. Puis, il n'est pas de génie sans continuité, et même quand il ne procède que par éclairs, ils sont d'une nappe un peu plus large que ces pauvres feux follets. Le génie de Lucile n'est pas perceptible dans sa pauvre petite littérature ; il ne l'est pas davantage dans sa vie si mal

connue, dont quelques lettres sont les seules épaves; il est tout entier dans le jugement de son frère, et il doit dire vrai quand il confesse : « Les pensées de Lucile n'étaient que des sentiments ; elles sortaient avec difficulté de son âme. » On est un peu étonné quand il ajoute : « Mais quand elle parvenait à les exprimer, il n'y avait rien au-dessus. Elle a laissé une trentaine de pages manuscrites ; il est impossible de les lire sans être profondément ému. L'élégance, la suavité, la rêverie, la sensibilité passionnée de ces pages offrent un mélange du génie grec et du génie germanique. » Ce qui la reflète le mieux, mais le miroir est bien fragmentaire, ce sont ses lettres. Mais il suffirait, pour qu'on la mît définitivement au rang de celles qui eurent le plus haut génie féminin, qui est de plaire par le charme du visage et des gestes, par l'allure, par les dons de l'esprit et la manière de disputer son cœur, il suffirait sans doute de l'amour de Chênedollé. C'est là qu'on la voit, c'est là qu'il faut la voir. Et à ce moment-là, elle devait avoir le visage hâlé par la vie comme elle avait l'esprit contrefait par les soupçons qui sans cesse le traversaient et le battaient. Aute mps de sa fraîcheur, quel charme dominateur devait émaner d'elle ! Et par qui avait-elle été aimée ? Par un étourdi et par un vieillard, avant le malheureux poète qu'elle repoussa et qu'elle affligea. Et elle ? Vers qui était-elle allée, si on ne

compte pas ce sot de Malfilâtre, qui de magistrat se fit ecclésiastique? Ce fut le secret de son cœur, et peut-être celui de sa démence. René l'avait su, il l'avait dit, il l'avait oublié.

BALZAC ET SAINTE-BEUVE

I

Théophile Gautier a dit je ne sais plus où qu'il n'admettait pas la critique agressive chez un écrivain qui n'a pas au moins tenté l'œuvre littéraire, qui n'a pas l'expérience de la création, qui n'a jamais exprimé ses idées que directement, sans oser leur donner une forme vivante. Il ne reconnaît à ces sortes d'esprits qu'un droit, celui d'admirer et d'exposer les motifs et les degrés de leur admiration, ou encore celui de se taire. Il les comparait à ces duellistes qui n'accepteraient le combat que munis d'une solide cuirasse ; mais au lieu de l'être d'acier ils ne seraient cuirassés que de néant et l'adversaire ne saurait les atteindre au cœur, à l'œuvre, puisqu'ils n'en ont pas. Quand Balzac commença de s'adonner à la critique littéraire, ou plutôt à la critique générale, il répondait aux conditions exigées par Théophile Gautier, quoique ses premiers romans ne fussent pas des meilleurs. Il avait quelque expérience de l'élaboration d'un livre et il au-

rait pu donner pour caution toutes les merveilles qu'il portait, peut-être inconsciemment, dans sa tête. Il reste beaucoup d'incertitude sur la date de ses premiers essais critiques. A-t-il collaboré au *Feuilleton littéraire* d'Auger, dès 1826, ou faut-il reporter ses débuts à la fondation, en 1829 ou 1830, du *Feuilleton des journaux politiques* ? Dans leur embarras, les historiens de la littérature balzacienne ont fondu en un seul les deux titres et imaginé *le Feuilleton littéraire des journaux politiques*, qui semble n'avoir jamais existé. En réimprimant la majeure partie de l'œuvre critique de Balzac (1), M. Louis Lumet lui-même n'a qu'imparfaitement débrouillé cette question, ce qui s'explique par la rareté des exemplaires complets des petits journaux de cette époque et aussi par la banalité du premier style de Balzac, qui ne permet pas de retrouver l'homme sous l'anonyme. Cependant, il n'y a aucun doute ni sur l'existence du *Feuilleton des journaux politiques* dont on connaît des spécimens et onze numéros, ni sur la collaboration de Balzac à ce journal fugitif. Sa personnalité s'y rend visible par un ton délibéré, par un style autoritaire, par des vues littéraires ou sociales qui n'appartinrent qu'à lui ; pour tout dire, par cette outrecuidance balzacienne qui le porte à

(1) *Honoré de Balzac, critique littéraire.* Introduction de Louis Lumet. Paris, A. Messein, 1 vol. in-8, 1912.

se mêler de tout, à aborder les sujets les plus éloignés de son génie, comme l'*Ordonnance sur l'exercice et les évolutions de la cavalerie du 6 décembre 1829*. Le volume colligé par M. Louis Lumet pourrait s'appeler l'« Œuvre critique choisie de Balzac ». Il est formé d'articles parus en 1830 dans *le Feuilleton*, en 1831 dans *la Caricature*, en 1836 dans *la Chronique de Paris*, en 1840 dans *la Revue parisienne*. Sauf ceux de *la Caricature*, où rien ne décèle la main de Balzac, ils ont tous leur importance.

Voici comment il raconte lui-même, dans une conversation rapportée par le bibliophile Jacob (*le* (*Livre*, 1882), la genèse du *Feuilleton :* « Je vous annoncerai que je commence avec Emile de Girardin, c'est-à-dire avec ses fonds, une grosse entreprise de journalisme. *Le Journal des Débats*, qui avait le privilège de publier un grand nombre d'excellents articles littéraires, est maintenant envahi (1) par la vilaine politique de l'opposition qui nous mènera loin, hélas ! J'ai donc eu l'idée de faire paraître une fois par semaine, comme supplément au *Journal des Débats*, un *Feuilleton des journaux politiques*, dans lequel il n'y aura que de la critique et de la littérature. *Le Journal des*

(1) Les journaux d'alors avaient un format minuscule. J'ai sous les yeux des numéros du *Journal de Paris*, de *l'Opinion* et des *Débats*, de 1826. C'est *le Petit Temps* de 1911 exactement.

Débats a 11.000 abonnés, je n'en demande pas davantage pour mon *Feuilleton*, à 20 fr. par an. » A vrai dire, des journaux de ce genre existaient déjà. Sans parler de *l'Opinion*, « journal des mœurs, de la littérature, des arts, du théâtre et de l'industrie », ou de *l'Universel*, quotidien non politique, il y avait l'hebdomadaire *Gazette littéraire* éditée par Sautelet. C'est elle qui inspira probablement Balzac, qui par son prix très modéré entrait directement en concurrence avec elle. Mais ce point est fort secondaire. Le but visé par Balzac, autant qu'on en peut juger, était double: d'abord exposer ses idées de domination littéraire et politique, ensuite, et ce n'était pas la moins scabreuse, ruiner le libraire intermédiaire au profit de l'éditeur et à celui du public. Le numéro spécimen du *Feuilleton* contient un article dont je dirais qu'il est le plus curieux et le plus important de Balzac critique, s'il n'avait pas fait, dans *la Revue parisienne* sa fameuse recension de *la Chartreuse de Parme*. On ne le connaît que sur la reproduction qu'en fit *l'Universel*, et sans doute ne contribua-t-il pas peu à l'insuccès de la tentative de Balzac : commencer une publication littéraire en se posant comme l'ennemi de la librairie est une idée sans doute bien balzacienne, mais un peu présomptueuse. Cet article est intitulé : « Etat actuel de la librairie. » Qu'il est instructif et philosophique aussi si l'on songe

qu'il a pour prétexte « les crises affreuses qu'a subies la librairie » ! Tous les libraires devraient le savoir par cœur : c'est leur histoire de toujours et de tous les jours. C'est aussi l'histoire de Balzac imprimeur, qui s'est ruiné à faire de trop longs crédits aux éditeurs, lequels se trouvaient de leur côté à la merci des libraires. Malheureusement, c'est un sujet plus technique que littéraire et je l'abandonne, car il me mènerait loin dans les à-côtés. Si Balzac avait su faire le commerce comme il a fait la critique du commerce, il n'aurait pas été Balzac. Il parle en passant d'un libraire nommé Courcier, « qui jugeait d'un livre par la longueur des capitales du frontispice et qui a fait fortune ». Quand on est Balzac, on sait comment on fait fortune, mais on ne fait pas fortune. Cet article est plein d'amertume. Il a peut-être encore une valeur biographique plus grande qu'une valeur technique. Il a bien compris la question, mais il n'a pas compris qu'on ne brise pas un mécanisme social en l'accablant d'objections et de sarcasmes.

C'est d'ailleurs son système, au moins dans les premiers temps. Quel que soit le livre qui lui tombe sous la main, il le prend brutalement, le déchire, le malaxe, le refaçonne; s'il avait le temps et la place, il le récrirait. N'a-t-il pas l'aplomb de s'en prendre au *Traité de la lumière* de Herschel, et de discuter la théorie des ondulations! Le plus

curieux, c'est qu'il semble parfaitement la comprendre. Et de la même plume, il passe aux œuvres de Paul-Louis Courier, dont il dit qu' « elles ne se réimprimeront pas, mais elles seront achetées par tous les hommes de goût et d'érudition. Aussi cette édition atteindra-t-elle un prix énorme »... Il y a toujours un commerçant dans Balzac; il ne perd jamais une occasion d'évaluer.

Dès les premiers numéros du *Feuilleton*, il inaugure une rubrique terrible, et qui dut jeter la consternation parmi les auteurs, celle-ci : « Ouvrages de second ordre! » Mais comme cela simplifie la critique et comme cela permet les petits éloges, que le titre général ramène à leur juste valeur! Enfin nous y apprenons qu'en 1830 on tenait pour un ouvrage de premier ordre *l'Explication des épîtres de saint Paul*, par le R. P. Bernardin de Pecquigny, et pour un ouvrage de second ordre *les Préventions contre la religion vaincues*, par M. B. d'Exauvillez. Balzac ne met pas dans le second panier *Hernani ou l'honneur castillan*, par (Monsieur) Victor Hugo, mais il l'émiette si perfidement qu'il n'en reste pas grand'chose. Il s'y reprend à deux fois, car il entre dans de très longs détails et tout le premier article est consacré à l'analyse du caractère de Charles-Quint. C'est fort amusant : le grand drame romantique devient, raconté par Balzac, une burlesque folie. Il est im-

pitoyable, mais il l'a déclaré tout d'abord : « Il est d'autant plus utile que ce drame soit jugé consciencieusement que, si l'auteur était dans une fausse voie, beaucoup de gens le suivraient, et que nous y perdrions, nous, des chefs-d'œuvre sans doute, et lui, son avenir. » Et les remarques satiriques se suivent : « Pourquoi le prince est-il pressé d'entrer dans une armoire? — Dona Sol à genoux dans la rue devant un prince! M. Victor Hugo nous a fait presque concevoir la nécessité des vestibules classiques; car enfin, la veille, il a plu à torrents! Il a eu soin d'en avertir le spectateur. Le drame marche d'éclipse en éclipse. — Et c'est là Charles-Quint! Bon Dieu! où M. Victor Hugo a-t-il étudié l'histoire? » Dès cette première partie, d'une excessive clairvoyance, *Hernani* est grièvement blessé. La seconde achève : « Il y a un personnage que j'admire : c'est don Ruy, sous les fenêtres duquel tout ce tintamarre a lieu, et qui dort. — La passion de don Ruy pour la poésie est curieuse. Ce vieillard semble passer le temps, quand il est hors de la scène, quand il devrait y être, à composer des idylles et des élégies. » Conclusion et style : « L'ouvrage est un pastiche. — Rien n'y est neuf. Quant au style, nous ne croirons pas devoir nous en occuper dans l'intérêt de l'auteur », etc. Balzac n'a rien compris à *Hernani*. Il n'a pas été effleuré par la nouveauté de l'œuvre, son ingénuité, son

parfum de fleurs fraîches, où tant d'autres s'enivrèrent. Il n'est sensible ni à la poésie, ni au rythme, ni à l'harmonie, ni à la beauté, ni à rien d'extérieur et de chatoyant, et surtout il est fermé à l'idée romantique. Il défrichait un autre terrain. Ainsi ses prétentions à l'universalité, à la première œuvre importante qu'elles aient heurtée, s'émiettaient en sarcasme banal. Il eut devant *Hernani* l'attitude d'Arnault ou celle de Népomucène Lemercier. Mais cela est encore intéressant pour ce que cela contient de psychologie balzacienne.

Cette critique fut la manifestation littéraire la plus décidée du *Feuilleton des journaux politiques*, dont les approches de la révolution de Juillet accentuèrent l'insuccès et précipitèrent la chute. Balzac est beaucoup moins pointilleux, quoique également péremptoire, avec la littérature courante, le roman nouveau, le livre d'histoire ou de morale. Il m'a été agréable de lire l'analyse de *la Confession*, par l'auteur de *l'Ane mort*, entendez Jules Janin. Il y a là une recherche des causes de l'indifférence en matière de religion qui ne manque pas de saveur. C'est un raisonnement à la Stendhal, mais, tandis que Stendhal l'eût incorporé à son ironie naturelle, Balzac ne le découvre pas sans découragement. Voici. « Les hommes, malgré les éloquentes objurgations de Lamennais, vivent dans l'indifférence parce qu'ils se disent : « Nous

« n'avons aucun *intérêt* à nous assurer de la vérité « de certaines idées religieuses. » Et dans un siècle aussi positif que le nôtre, cela devait arriver ainsi. Comme il était impossible de traduire la foi par une équation algébrique, on n'a fait ni du scepticisme, parce que le doute perd un temps précieux qu'on pense employer à la Bourse ; ni de l'athéisme, parce que l'athéisme ne se vend pas en librairie ; mais on fait de l'indifférence, parce que cela n'engage à rien. Quelques-uns pourtant ont fait de la croyance, mais alors comme une affaire de chiffres. C'est comme au milieu de cette époque désabusée que l'auteur de ce livre a jeté son héros, Anatole. » Ce jeune Anatole, désenchanté par une vie où l'action est aux mains de la gérontocratie, décide de se marier pour avoir du moins un prétexte à délaisser ses ambitions. Cependant, des conversations avec sa fiancée lui montrent que le mariage n'est pas un lieu de repos, mais un terrain de lutte contre les instincts puérils de la femme, et il marche à la cérémonie comme à l'abattoir. Au moment de se retirer après le bal, il la reçoit « encore toute frémissante de la valse qu'elle a valsée avec un autre, le visage pâle, les cheveux pendants et en désordre », et son désespoir prend « une âcreté insupportable ». Il l'entraîne « vers la couche nuptiale et là il oublie son nom de jeune fille, ce doux nom qu'on n'entend qu'une fois et qu'on retient tou-

jours. Il l'oublie... Un terrible délire s'empare de ses sens ; et dans un orgasme convulsif, il étrangle sa fiancée ». « Lisez, continue Balzac, lisez et vous éprouverez avec Anatole les émotions accablantes qui naissent du doute., etc. » L'incohérence de la critique répond assez bien à celle de ce roman frénétique.

Plus loin le voilà dans *les Epîtres de saint Paul* et déclarant : « Une analyse des *Epîtres* est encore à faire. Nous engageons les hommes qui méditent sur l'Histoire à s'occuper de cet important ouvrage. » Balzac, qui parle toujours de l'avenir, qui déclare : « Un livre n'a de vie que par l'avenir de l'esprit qu'il renferme », n'a de ce majestueux avenir aucune vue sensée. C'est avec le passé qu'il en sculpte la face. Autant pétrir des nuages.

En somme la critique de Balzac dans *le Feuilleton*, et cela sera pareil dans *la Chronique de Paris*, l'année suivante, est intéressante pour le témoignage qu'elle porte de la constance de ses idées politiques et sociales, de ses idées *réactionnaires*, comme on dirait aujourd'hui, mais elle n'a pas d'autre valeur, n'ayant eu aucune influence d'aucun genre sur la marche de quoi que ce soit. Dès ce moment, son égoïsme est fixé et figé. Il ne cherche à comprendre rien hormis lui-même et ses propres intérêts. Flaubert avait déjà relevé ce trait dans sa correspondance, toute gonflée de plaintes et de plans

égoïstes, dénuée d'idées générales. Il en expose pourtant plus d'une dans sa phase critique, mais on connaît la source ; elles viennent de chez de Maistre ou de chez de Bonald. Balzac est un croyant qui se croit philosophe, comme si les deux termes n'étaient pas aux antipodes !

II

Il est toujours intéressant de confronter une œuvre avec l'opinion des contemporains. On y voit la fragilité des jugements les mieux motivés, soit que, trompé par sa vogue, le critique en ait exagéré la valeur, soit que, rendu prudent par son insuccès, il y ait découvert des défauts qui passeront plus tard pour des audaces, soit même qu'il ait naïvement pris le parti de juger d'après ses propres impressions, ce qui est rare et d'ailleurs difficile et même scandaleux. C'est cependant le bon parti. Il faut parler pour soi, il faut d'abord se plaire à soi-même. Le présent est peu de chose et la chimérique postérité vous reprochera moins de vous être trompé, si elle sent que vous l'avez fait avec une ingénuité égoïste. Dans le cas du duel entre Sainte-Beuve et Balzac, ni l'un ni l'autre sans doute ne furent parfaitement ingénus, mais Sainte-Beuve domine son adversaire et le domine de haut, tandis

que Balzac, aveuglé par sa colère, frappe au hasard et, ricanant jovialement, à peu près dans le vide. Il n'est presque aucune des critiques de Sainte-Beuve qui ne se soit peu à peu justifiée dans l'esprit des lecteurs successifs de *la Comédie humaine* (qui n'avait pas encore ce titre) et presque aucune de celles de Balzac ne dépasse la valeur d'une épigramme et même y atteint assez rarement. Ce grand créateur, qui entre si bien dans la peau d'un personnage de roman, est incapable d'entrer dans la pensée d'un écrivain. C'est à peine d'ailleurs s'il l'a tenté. Il ne quitte le ton de la plaisanterie que pour substituer ses idées à celles de Sainte-Beuve. Et ces idées sont fort confuses. Il s'agit de *Port-Royal*. Sainte-Beuve, de son côté, a méconnu dans Balzac bien des valeurs essentielles.

C'est en 1834 que Sainte-Beuve, qui esquissait le portrait de ses contemporains, en même temps qu'ils arrivaient à la célébrité, donne celui de Balzac à *la Revue des Deux Mondes*. On connaît les débuts de Balzac. Ils avaient été longs et obscurs. Balzac entrait enfin dans la littérature en 1829, avec *les Chouans*, où l'influence de Walter Scott est très sensible. Il avait donné ensuite *la Physiologie du mariage*, œuvre d'esprit et de bien mauvais goût, puis *la Peau de Chagrin* l'avait mis, sinon au premier rang, que ses contemporains ne lui accordèrent qu'en ses dernières années, mais à une place

très à part dans les préoccupations et la curiosité du public. Enfin, en quelques années, il avait si bien enrichi et étendu son œuvre, depuis *la Femme de trente ans* jusqu'à *Eugénie Grandet* et *la Recherche de l'absolu*, qu'une galerie de « Portraits contemporains » eût été fort incomplète sans cette figure. Sainte-Beuve l'essaya, peut-être d'un crayon un peu léger, çà et là un peu ironique, mais qui, s'il appuyait sur les tares, ne laissait de côté aucune des beautés caractéristiques. Au fond, ce portrait était impartial et, quoique incomplet, assez exact : c'est ce que Balzac ne pardonna pas. Il commençait à être entouré d'un cercle d'admirateurs à la Gozlan, il se sentait devenir dieu, les sympathies féminines le sensibilisaient et l'opinion de Sainte-Beuve comptait dans le monde. Quand il se trouva en possession d'un organe bien à lui, *la Revue parisienne* (1840), il saisit l'occasion du premier tome de *Port-Royal*, qui venait de paraître, et se livra au plus amusant, au plus cruel et au plus injuste dépeçage de Sainte-Beuve et de ses bonshommes fanséniste. Sainte-Beuve, selon sa coutume, ne répliqua qu'en renforçant par de ces notes qu'on a appelées perfides, son jugement de 1834, lors de la réunion en volumes de ses *Portraits contemporains* (1845). On voit que les coups, dans ce temps-là, se portaient à des intervalles respectacles. Il n'en sont que plus sûrs, ayant été longtemps mé-

dités et aiguisés. Il est difficile de séparer les citations de 1834 des notes de 1845, qui se comprendraient mal séparément : il faut toujours se dire qu'entre les deux il y a la riposte de Balzac, à laquelle je viendrai en dernier lieu. Après une brève histoire des œuvres de Balzac, telle à peu près que je l'ai donnée plus haut, Sainte-Beuve, qui jamais ne sépare l'homme de l'œuvre ni de son milieu, énumère spirituellement les causes de son succès, lesquelles, à ses yeux, le rendent parfois suspect, tout en le faisant mieux comprendre. Il cite à ce propos l'opinion de Jules Janin, qui avait bien vu, et le premier, avec quel art Balzac s'insinue dans le cœur et dans l'intimité des femmes. « La femme avait dit Janin, est à M. de Balzac, elle est à lui dans ses atours, dans son négligé, dans le plus menu de son intérieur ; il l'habille et la déshabille. » A cela Sainte-Beuve ajoute négligemment : « En parlant de la même idée, on a dit encore : Balzac en ces romans, c'est une marchande de modes, où mieux, c'est une marchande à la toilette. Et en effet, que de belles étoffes chez lui ! Mais elles ont été portées ; il y a des taches d'huile et de graisse presque toujours. » Plus loin il le comparait, toujours à propos des femmes, à ces médecins qui sont un peu leurs confesseurs, tout au moins leurs confidents et complaisants et qui « ont pris le droit de parler à demi mot des mystérieux détails privés

qui charment confusément les plus pudiques ». Il n'y avait nul venin dans cette remarque. La note de 1845, d'un style extraordinairement alambiqué, semble aller loin dans la perfidie : « Cette pensée, pour devenir tout à fait vraie, ne doit pas craindre de s'énoncer avec plus d'énergie et je risque ici la variante qu'un ami plus sévère que moi (j'ai toujours cet ami à mes côtés) me souffle à l'oreille : « Balzac romancier est un médecin (quelque peu suborneur) de maladies cutanées et sous-cutanées, de maladies lymphatiques secrètes — quelque chose entre Alibert et Cullerier. Il a des arts secrets, de certains tours de main comme en a l'accoucheur, le magnétiseur. Bien des femmes même honnêtes y sont prises. On l'eût traduit en jugement autrefois pour maléfices. » Bref, Balzac tient beaucoup du charlatan. Et cherchant d'autres comparaisons pour expliquer sa vogue près des femmes, il en arrive à le comparer à Mercier, à Crébillon fils, à Pigault-Lebrun, tous gens tarés près des romantiques, tous exploiteurs assez bas de la perversité à fleur de peau, sans imagination ni fantaisie. Il est vrai que, pour Pigault-Lebrun en part culier, il l'avait d'abord réservé pour figurer le Balzac primitif, l'homme du *Vicaire des Ardennes* et de *l'Héritière de Birague*, mais la note ajoute qu'un ami, lisant cela, lui a soufflé : « Mais encore maintenant, voyez! n'est-il pas vraiment et à beaucoup d'égards un Pigault-

Lebrun de salon, le Pigault-Lebrun des duchesses? » Tout lui est bon pour déprécier Balzac et, dans Balzac, l'homme plus encore que l'écrivain, car Sainte-Beuve garde toujours un sentiment très net de la justice et de l'équilibre, et après tous ces ragots, dont je ne donne qu'un spécimen, il n'hésitera pas à classer plus d'un de ses livres parmi les chefs-d'œuvre. C'est probablement lui qui a fixé pour jamais dans la cervelle des bourgeois l'admiration exclusive qu'ils donneront à *Eugénie Grandet*, qui n'est pas le plus balzacien de ses romans et qui était peut-être un des moins difficiles à mettre sur pied.

Il y a deux points très faibles dans le portrait de Sainte-Beuve et qui étonnent de la part d'un homme si intelligent. Il attribue à un calcul de Balzac sa promenade perpétuelle de province en province et de ville en ville, sans comprendre que, même si cela avait été un calcul, ç'aurait été un calcul de génie et de la plus large portée pour l'avenir même du roman, auquel il donnait pour scène, au lieu de l'éternel Paris, la France entière, en tous ses milieux, tous ses métiers, toutes ses professions. C'est Balzac qui a découvert que Paris n'avait pas le monopole de la passion, ni de l'intelligence, à peine et par moments celui de l'esprit, et que c'était en province surtout que se déroulaient, souvent dans le secret, un secret qu'il se

donnait la gloire de violer, des vies riches, profondes et passionnées. Mais il n'est pas tombé non plus dans le ridicule d'exclure Paris de la participation au tragique caché. Il a réalisé pour le roman l'unité de passion, l'unité d'égoïsme, l'unité de dévouement et de tous les sentiments, en mettant, ce qui est vrai, plus de lenteur et plus de profondeur dans la province, où on a le temps de causer et de thésauriser, et à Paris plus de superficiel et de spontané. La grandeur, même inachevée, de ce tableau n'a pas frappé Sainte-Beuve, qui le regardait de trop près, avait été le témoin de sa construction. Il est presque impossible, d'ailleurs, au contemporain le plus perspicace, de contempler une œuvre littéraire dans la perspective que lui donnera l'avenir. Il est même porté, plus il est intelligent et plus il est fin, à ausculter chaque pierre, à jauger chaque mur, à critiquer chaque ornement. Pour juger le premier juge de Balzac, il faut se replacer à la date du jugement. On pouvait y mettre moins d'épigrammes, mais pas beaucoup plus d'enthousiasme, à peine de passer pour un thuriféraire. Mais ce n'était pas le défaut de Sainte-Beuve, qui n'a jamais loué à fond que ce qui n'en valait pas la peine ; mais cela aussi, pour ceux qui comprennent la complexité des choses, est un jugement.

Le second point sur lequel Sainte-Beuve a man-

qué de sens profond est celui où il raille la qualité physiologique de beaucoup d'héroïnes balzaciennes : c'est, à propos de Mme Claës, la laide, la contrefaite. (Le portrait lui-même est écrit à propos de *la Recherche de l'absolu*.) Il n'est pas loin de croire que ce choix d'héroïne d'une si gauche esthétique est encore un calcul de Balzac ; cela lui attirera toute une clientèle féminine qui sera flattée de voir que l'amour n'est pas incompatible avec les défauts physiques. Et l'amusante, ou déplorable note qui accompagne les premières impressions de Sainte-Beuve et en renforce l'amertume, dit encore sous le couvert de l'ami mystérieux : « Henri IV a conquis son royaume ville à ville; M. de Balzac a conquis son public maladif, infirmités par infirmités. Aujourd'hui les femmes de trente, demain celles de cinquante ; après-demain les chlorotiques, les contrefaites. » C'est encore là une des découvertes de Balzac, et non des moindres, quoiqu'elle n'ait pas encore pénétré dans la littérature, que les femmes laides, qui sont en si grand nombre, n'ont pas moins de prétentions que les autres et, en somme, ont tout autant de droits à l'amour, finalement le réalisent fort bien. Comme hier, méditant cette digression balzacienne, je m'entretenais de ce sujet avec une jolie jeune fille, le hasard nous mit en présence d'une femme à la laideur vulgaire et répulsive. « Voyez », lui dis-je. Un homme assez agréable

tenait à ce monstre, qui en montrait de la satisfaction et pas d'étonnement, des propos évidemment passionnés. La scène eût frappé Balzac. S'il n'en vit pas de semblables, il les devina. La beauté que chantent infatigablement les poètes (et tout le monde est poète sur ce point) n'a qu'un fort petit rôle dans la vie vraie. C'est ce que constatait Montaigne, qui s'était attendu à trouver l'Italie peuplée de belles femmes : « Quant à la beauté parfaite et rare, il n'en est non plus qu'en France. » Bienheureux qui la possède, la beauté, ou seulement l'entrevoit, « une chose de beauté est une joie pour toujours », mais le commun des hommes n'y doit pas songer. Aussi bien s'en passe-t-il très facilement. C'est que la beauté ne confère pas à une femme qui la détient les qualités essentielles dont il a ou dont il croit avoir besoin, et d'ailleurs le désir, à son défaut la vanité, sont des créateurs d'illusions qui transforment toutes les apparences. C'est peu de dire que la femme qu'on aime est toujours belle ; elle est la seule beauté. Autre chose est de considérer la vie et les êtres comme un décor nécessaire à ses rêves, comme la matière même de son désir ou de la regarder froidement avec des yeux de romancier analyste. Balzac, de ce dernier point de vue, ne donna presque jamais à la beauté des femmes un rôle prépondérant, et en cela il fut l'homme de la réalité. Il substitua un monde vrai

au monde de convention qui charme encore Sainte-Beuve. Il est le premier à avoir compris qu'en une humanité de magots les mêmes désirs courraient, animant les mêmes passions, plus fortes même, ayant été créées plus lentement et comme avec plus d'application, qu'en notre humanité moyenne, où la beauté a du moins quelques exemplaires, où, si elle est la fleur rare, elle n'est pas la fleur impossible. Il ne l'exclut pas de ses complaisances, le magot, dont Sainte-Beuve, encore tout romantique, se détourne avec ironie, il le fait entrer dans le cercle des passions. Les laides, les contrefaites, les bossues, les bancales, et comme dit le critique choqué, les chlorotiques et toutes les clientes du médecin spécialiste surgissent de ses romans ténébreux. Il leur permet la quête du bonheur, aussi bien qu'aux belles physiologiquement intactes, et, sur ce point, il est plus humain même que Stendhal, qui beaucoup plus que Balzac, cultiva l'idéal traditionnel, car il cherchait dans ses romans un plaisir d'homme et d'amant, et Balzac n'y chercha qu'un plaisir de voyant et un plaisir de constructeur, qui regarde plus à la convenance fondamentale qu'à la propreté des matériaux. Il a fait, en remuant de la même main le monde physique et le monde moral qui en découle, une œuvre analogue à celle qu'il voyait, d'après ses théories, l'œuvre choisie du prêtre et de toute la charité catholique hospitalière :

ce fut là le point de départ de son réalisme matériel, car qu'y a-t-il de plus matériel et qui manie et triture avec moins de dégoût la tare physiologique que la bonne sœur du roman balzacien ?

Ce fut le grand scandale que donna Balzac, mais ceux qui furent scandalisés ne se doutèrent jamais qu'ils se scandalisaient de la justice même, tant l' « idéal » avait empoisonné jusqu'aux âmes de carabins. Une amoureuse, Mme Claës, laide et bossue ! Le Sainte-Beuve de 1834 n'en revient pas. Dix ans plus tard, il prévoyait, en manière d'épigramme, l'entrée dans la corporation des malades et des habituées de la chaise longue. Le monde est une leçon longue et difficile à apprendre. J'ai ouï d'une belle courtisane qui avait un ulcère au sein et qui exerçait avec succès. La vie est un hôpital. Balzac, quile savait, fut modéré dans ses peintures.

III

Au milieu de l'année 1840, tout le monde avait oublié l'article de Sainte-Beuve dans *la Revue des Deux Mondes* de 1835, et Sainte-Beuve lui-même, mais non le grand romancier, grand rancunier aussi, qui n'attendait que l'occasion d'en tirer vengeance. Le puissant Balzac avait un peu la psychologie de l'éléphant. Il gardait inscrits dans sa

cervelle les coups qu'il avait reçus et ceux qu'il croyait avoir reçus, puis sournoisement, quand il rencontrait tel de ses ennemis, se livrait sur lui à quelque bon tour. Mais est-ce bien particulier à Balzac? La littérature a beau être un champ clos, on n'y rencontre pas ses adversaires tous les jours, et d'ailleurs il n'est pas admis qu'on se jette sur eux à l'improviste. On se ferait une mauvaise réputation. Il est bon de sourire, en attendant l'occasion propice qui se présente toujours lorsqu'on a affaire à un adversaire qui parfois se dénude, c'est-à-dire qui publie des livres. Le livre, et c'est là où triomphe la théorie de Théophile Gautier, autorise tout. Sous le prétexte d'un roman ou même d'un recueil d'essais ou de portraits d'anciennes figures, on entre dans votre caractère et on le saccage, dans votre âme et on l'avilit, dans votre esprit et on le déforme. Gustave Planche a fait jadis une assez belle psychologie de la haine littéraire. Il faudrait faire celle de la vengence littéraire, à laquelle bien peu résistent, quand elle s'offre. On n'a d'expérience que de soi, on ne sait pas que de telles passes ne font, comme on dit, qu'amuser la galerie. Quoi qu'on fasse, un bel et bon esprit est toujours invulnérable en quelque partie, ne serait-ce qu'au talon, au rebours d'Achille, et c'est là, au point de force, que veut s'exercer la vengeance. Elle le manque toujours ou bien son arme s'y brise. En littérature,

on ne peut démontrer que ce qui est avéré, on ne peut assassiner que les morts ni ridiculiser que les ridicules. Le trait se retourne avec une telle facilité, exactement comme dans les contes de fées, et quoique ni l'arc, ni les flèches ne soient enchantés que par le dépit ! Quand Sainte-Beuve se livrait à de tels jeux, qu'il ne dédaigna pas toujours, il ne le faisait que muni du bouclier magique où l'on voit la figure de la prudence inclinée vers celle de la perspicacité, et il échappe à peu près à ces retours du boomerang, si dangereux pour l'innocent. Balzac n'y prend garde, et voici comme il débute (1) :

« Au milieu d'une époque où chaque esprit prend une allure vive et délibérée, où, pour agir sur ses contemporains, chaque auteur dramatise son sujet et son style, où l'on tâche enfin d'imiter l'action vigoureuse imprimée à son siècle par Napoléon, M. Sainte-Beuve a eu la pétrifiante idée de restaurer le genre ennuyeux. Personne encore ne lui a démontré les vices de sa manière. Peut être est-ce assez explicable par le peu de courage qu'ont les Français à s'ennuyer; car, avouons nos torts, cet écrivain à tentatives malheureuses compte peu de lecteurs chez nous. Il continue donc avec intrépidité le système littéraire auquel nous devons déjà des pages où l'ennui se développe par une variété

(1) *Revue parisienne*, 25 août 1840.

de moyens dont il faut lui savoir gré. C'est un travail gigantesque que celui de varier l'ennui. »

C'est assez piquant. Malheureusement pour Balzac, Sainte-Beuve n'est pas ennuyeux et, en 1840, la nouveauté de sa méthode, qui ne nous surprend plus, paraissait encore plus amusante qu'aujourd'hui. Sans doute *l'Histoire de Port-Royal* n'est pas divertissante à la manière d'un roman de Balzac, mais si Balzac avait entrepris un tel livre sur le plan qu'il en esquisse au cours de cet article, il se pourrait bien que le plus ennnyeux n'eût pas été celui de Sainte-Beuve, et l'on sait d'ailleurs combien sont pénibles et la description et la dissertation balzaciennes. L'article sent trop la vengeance littéraire. Il est maladroit, même quand il est spirituel, car il l'avoue, c'est une riposte. « En vérité, Madame (il est sous forme de lettre sur la littérature), en coupant le livre, sans savoir que, littéralement, l'ennui se coupait au couteau, je voulais vous en rendre compte avec une sorte de déférence littéraire. J'avais mes raisons. Je voulais répondre dignement à des attaques sans dignité...» Mais il n'a pu résister à la haine vigoureuse qu'il porte aux mauvais ouvrages, aux auteurs qui n'écrivent pas en français, aux livres qui, n'étant pas utiles, sont ennuyeux, et c'est avec l'ennui de ces gens et de ces livres qu'il va tenter de distraire sa correspondante. Il entre aussitôt dans

l'Histoire de Port-Royal avec son allure de pamphlétaire catholique, aspect de Balzac assez oublié aujourd'hui, mais qui dut, en des temps libéraux, éveiller bien des antipathies.

Sainte-Beuve, naturellement, ne concevait la vérité que sous sa forme relative, variable selon les temps, les milieux, les personnes. Ridicules, aux années 1830 à 1840, il se peut que les Jansénistes aient représenté, vers 1650 à 1660, une sorte de beauté supérieure. En tout cas, ils s'étaient agrégé nombre de bons esprits, et d'abord Pascal. Ils figurent donc le dessin d'un mouvement qui vaut d'être étudié. Il l'essaye et se met en recherches. C'est d'une intelligence curieuse et loyale. Balzac, tout en idées préconçues et en théories, dès qu'il cesse d'observer la vie, qui lui donne tant de démentis, supprime les recherches. Tout est jugé. On se placera « sur le sommet où plana l'Aigle de Meaux, d'où il embrassa l'antérieur de la question, d'où il contempla le péril dans l'avenir ». Cela permettra « quelque beau travail historique dans le genre de celui de M. Mignet sur la Révolution française ». Sainte-Beuve, qui pratiqua avant l'heure le conseil de Verlaine,

Prends l'éloquence et tords-lui son cou,

est incapable de ces grandes envolées, donc mépri-

sable. Sa muse « est de la nature des chauves-souris et non de celle des aigles. Elle a peur de contempler les horizons, elle aime les ténèbres et le clair-obscur ; rendons-lui justice, elle laisse le clair et cherche l'obscur : la lumière offense ses yeux ». Ainsi pour Balzac l'histoire est un sermon de curé ou un discours d'académicien. Mais, dans sa hâte à déprécier le *Port-Royal* de son ennemi, il ne s'aperçoit pas un instant qu'en blâmant la méthode de Sainte-Beuve il blâme celle de ses propres romans où les caractères, ne s'avivent que par le contraste, ne sortent qu'avec peine des ténèbres de la foule des petits faits qui les dessinent. Il se moque de Sainte-Beuve « se passionnant pour les immortels et grandioses, MM. Du Fort, Marion, Lemaître, Singlin, Vitard, etc. », sans voir que cette manière est précisément la manière balzacienne d'élever à l'épopée les obscurs, de montrer la somme d'idéal ou de vie qui gonfle les plus humbles consciences et en fait des héros. Quel beau chapitre de critique littéraire il avait sous la main et comme il pouvait aussi se rouler légitimement dans son orgueil en montrant que ses procédés devenaient ceux mêmes de l'histoire, que si tout Richelieu se double d'un père Joseph, tout Rastignac a derrière lui un Vautrin et qu'à y regarder de près la « journée du guichet » a peut-être l'importance de la journée des dupes !

De cette journée du guichet qui excite la verve de Balzac, pour qui ce n'est qu'une scène du *Thé de madame Gibou*, « cette drôlatique invention d'Henry Monnier », date sans doute le renouveau du catholicisme en France. Balzac juge de l'histoire est un esprit oblitéré ; il ne comprend que ses propres inventions. On est surpris tout de même que ce catholique exaspéré n'ait pas vu qu'il avait là quelque chose comme

la fameuse journée
Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée,

journée détestable, si l'on veut, non pas journée indifférente. Il la conte en style bouffon : « Dans cette journée, Angélique Ire ferme la porte au nez de son père et refuse désormais de le laisser venir à Port-Royal, qu'il métamorphosait en maison de campagne. Voyez-vous ce bon bourgeois partant en carrosse de Paris pour Chevreuse, accompagné de sa fille, Mme Lemaître (une acariâtre avec qui son mari n'a jamais pu vivre), et trouvant visage de bois, trouvant sa fille devenue inflexible, inondée par la grâce, après deux coups inutilement frappés par un capucin et par un père Bernard. » Il continue : « Voilà pour M. Sainte-Beuve le point de départ de Port-Royal ! » Je dis plus, le point de départ, en vérité, d'une réforme dans la vie intérieure des couvents, qui devait gagner de

proche en proche jusqu'à Rome même. Il faut connaître l'état des couvents à cette époque, malgré la réforme de sainte Thérèse, encore locale, les plus honnêtes n'étant pas tout à fait des lieux de plaisir, une grille parfois défendant que la conversation érotique se transformât en actes, pour comprendre l'audace de la mère Angélique (celle de Philippe de Champagne) et quelle sorte de scandale elle provoqua (1). De la religion aimable et mondaine, de la dévotion aisée, comme disait le P. Lemoine, voilà donc qu'on passait brutalement à l'observation de la règle monastique, que l'on prenait le couvent au sérieux !

Cette anecdote fait mieux comprendre l'inquiétude que le jansénisme jeta dans les familles parisiennes, car il n'en était guère en ce temps de progéniture nombreuse, qui n'eût quelque fille à Montmartre, Chaillot ou plus loin, dans les environs ; elle donne une base autre que théologique à la longue querelle religieuse qui découla de Port-Royal et elle en explique la ferveur. On sait comment le jansénisme, qui fut vaincu, s'empara de la raison des vainqueurs. A la veille de la Révolution toute l'Eglise de France était janséniste et elle l'est restée, quoique sous un autre nom et dans d'autres formes. Ce qui demeure en France d'esprit religieux

(1) On ne rappelle pas que Casanova trouva encore de tels couvents ni comment il transgressait la grille.

dans les mœurs a été conservé par le sel janséniste. Le rôle de Port-Royal, comme celui de Luther, fut restaurateur et conservateur. Assurément ces questions peuvent être désagréables, et elles le sont pour moi-même ; mais historiquement leur importance est énorme et Balzac n'y a rien vu.

Passons sur la critique du style de Sainte-Beuve, dont Balzac relève la préciosité. Il faut avoir un sens plus aigu de la langue pour y réussir et ne pas écraser maladroitement toute la floraison même des nuances par quoi l'auteur de *Port-Royal* veut préciser sa pensée. Balzac, assez lourd tâcheron du style, est exaspéré par la minutie de cette langue à incrustations parfois trop délicates et bien fragiles, ou il feint de l'être et raille. Tous les styles peuvent être critiqués, qui sont originaux. Nul écrivain, au fond, n'aime que le sien, même quand il n'est pas, parce qu'il ne sympathise vraiment qu'avec le seul mouvement de sa pensée dont le style est la forme même. La critique du style suffirait comme critique littéraire : elle contient toutes les autres. La minutie de l'esprit de Sainte-Beuve est tout entière dans son style, mais ne fallait-il pas un travail au microscope pour différencier la psychologie de M. Lancelot d'avec celle de M. Singlin? Où Balzac est dans le vrai, c'est quand il ridiculise cette manie des rapprochements à travers les siècles, des filiations intempestives qui rattachent

Elvire à Philothée ou Jocelyn à Théotime. C'est un jeu où Sainte-Beuve est encore bien novice. Il s'y essaie. Qu'aurait dit Balzac de la maîtrise en ce genre saugrenu d'un Brunetière qui avait fini par déchiffrer tout le nouveau dans tout l'ancien, en même temps qu'il vérifiait dans l'ordre littéraire une théorie biologique dont la science ne sait plus que faire? Ce sont là les illusions que donne la bibliographie.

La conclusion de l'article de Balzac, qui veut être blessante, n'est pas dénuée de sagacité : « Pour faire un livre, il s'élance dans le champ historique, il part sous la conduite d'une idée, comme un enfant ingénu suivant sa mère dans les prés; il cueille une fleur, un bleuet, un coquelicot; il a voulu composer un bouquet et il arrive chargé d'une botte de foin. » C'est peut-être vrai. Sainte-Beuve ne prenait pas que les fleurs, il ne négligeait pas les herbes de la prairie et classait tout. Excellent botaniste, il savait que les plus humbles végétaux font, tout comme les plus brillants, figure dans un herbier. Mais qui savait cela mieux que l'auteur de *la Comédie humaine*? La critique de Balzac n'aurait vraiment rien de mémorable si elle n'avait un jour découvert *la Chartreuse de Parme*. Ce mouvement de sympathie lui donna l'existence.

L'EXÉGÈSE DE MALLARMÉ (1)

Comme paraissaient enfin, autrement qu'en édition de luxe, les poésies complètes de Mallarmé (2), M. Albert Thibaudet donnait sur le poète l'étude que nous attendions et dont des fragments virent le jour dans une revue spécialement littéraire, *la Phalange*. M. Thibaudet se fit jadis connaître de quelques-uns par des essais poétiques qui ont disparu et dont je regrette de n'avoir pas conservé un souvenir très précis, mais ils avaient certainement une valeur de volonté, car je ne connais pas d'homme plus exact et dont les intentions mêmes soient plus significatives. Il n'en est guère aussi de plus méthodique et qui sache mieux, après qu'il a délimité un sujet, en remplir les parties choisies. Le titre de son livre dit : *la Poésie de Stéphane Mallarmé*. Comptez donc qu'il sera question de ce

(1) Stéphane Mallarmé, *Poésies*, édition complète contenant plusieurs poèmes inédits et un portrait. Paris, *Nouvelle revue française*, 1913, in-18. — A la même librairie : Albert Thibaudet, *la Poésie de Stéphane Mallarmé*, étude littéraire, 1913, in-8°.

(2) Ou à peu près. En tout cas rien d'essentiel n'y manque.

qu'annonce le titre, et de cela seul, ou que les autres questions qui surgissent du nom de Mallarmé ne viendront que pour élucider, nécessaires, le thème principal. Il aime la poésie, mais d'abord la méthode. Son étude est claire et rigoureuse. Je ne voudrais pas non plus qu'on se laissât égarer par les mots que j'ai mis en tête de cet article. Le livre de M. Thibaudet est moins une exégèse qu'une somme de moyens exégétiques. C'est dire qu'il ne tombe pas dans le travers ancien de donner une interprétation, voire une sorte de traduction offensante, de poèmes contemporains, composés selon des procédés syntaxiques, qui ne sont pas tous personnels au poète. Une seule fois, mais en manière seulement de protestation contre les imaginations trop emportées, il a donné l'explication directe d'un poème, la célèbre *Prose* (*pour des Esseintes*), et si cela ne satisfait pas pleinement la sensibilité, la raison ni la grammaire, choses assez différentes, n'y trouvent rien à reprendre. Mais le but de M. Thibaudet n'est pas, comme je viens de l'énoncer, celui-là. Il le dédaigne et, Mallarmé n'ayant plus de mystères pour lui, il ne se retient pas de railler, un peu plus qu'il ne faudrait peut-être, la bonne volonté de tels qui, ainsi jadis M. Th. de Wyzewa, avaient tenté, par pur amour, d'entrer dans ce crépuscule. Des choses comme :

Quelconque une solitude
Sans le cygne ni le quai
Mire sa désuétude
Au regard que j'abdiquai

Ici de la gloriole
Haute à ne la pas toucher
Dont maint ciel se bariole
Avec les ors de coucher

Mais langoureusement longe
Comme de blanc linge ôté
Tel fugace oiseau si plonge
Exultatrice à coté

Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue

lui semblent lumineuses et, en effet, qui n'y éprouverait je ne sais trop quelle sensation de blancheur éclatante et douce, plumes de cygne, femme nue, écume du fleuve ? Mais c'est tout : une telle discontinuité, l'impression de la tonalité donnée, déconcerte. Il y a là des mots chosis, mais rien que des mots d'une effrayante indocilité syntaxique. M. Thibaudet affirme que les six derniers vers se construisent ainsi : *Mais ta jubilation nue langoureusement plonge...* Est-ce bien sûr ? Il y a quelque effroi à regarder le mécanisme de ce cerveau qui s'impose et impose aux autres de telles tortures pour n'éveiller rien que d'innocentes images : « Que le résultat vienne si grêle (une baigneuse nue évoquée par un cygne ou un cygne par une baigneuse),

dit M. Thibaudet, cela nous éclaire sur le monde d'impossibilités où le menait sa passion de la poésie pure. » Une réflexion si placide ne nous éclaire-t-elle pas aussi sur l'acceptation à laquelle M. Thibaudet se résigne trop facilement. Il me semble qu'on doit chercher, au delà de l'apparence, la cause d'un tel désordre, et ne la trouvât-on point, signaler au moins le désordre même. Ce désordre, qui n'est peut-être qu'un ordre trop personnel, remonte aux premiers écrits du poète et du moins s'y laisse pressentir. Il provient, je crois, d'une tendance à la préciosité, c'est-à-dire à l'originalité excessive. De bonne heure, il a voulu faire des vers qui ne ressembleraient à ceux de personne, surtout pas aux vers de Baudelaire, dont il était hanté, et de bonne heure, très sensible esprit critique, il a senti que le seul moyen pour son génie, dont la matière était limitée (au sens où le génie de Hugo est illimité), de donner l'impression du nouveau, était d'en surveiller et d'en raréfier l'expression. C'est dans cet état d'esprit qu'il récrivit presque tous ses premiers poèmes, dont il faut chercher la forme spontanée en d'antiques revues et dans *le Parnasse contemporain*. Il s'attache à les purger, en même temps que de sens trop précis, d'expressions trop claires et de mots trop communs. C'était aussi un esprit chimérique et qui, voué à l'état de philologue pratique, à force de comparer entre eux,

dans la solitude et hors de leur sens relatif, les mots du dictionnaire, finit par leur attribuer je ne sais quelle valeur esthétique absolue, à part de leur valeur d'usage et de relation. Il se forma dans sa tête une croyance à la force évocatrice des vocables nus, dénués de leurs particules explicatives, sortis du réseau syntaxique. Quand on réfléchit trop sur le mécanisme des langues, on peut arriver à concevoir l'inutilité même de ce mécanisme et à considérer leurs éléments comme portant en soi toute leur valeur. Sans attacher d'autre importance aux pauvres inventions futuristes, on peut se souvenir cependant d'un de leurs manifestes linguistiques préconisant la suppression de la syntaxe. Ils ne se sont pas aperçus que cette prétention venait psychologiquement de Mallarmé et littérairement de Verlaine, la syntaxe étant le ciment de l'éloquence, qui est une longue pâte n'acquérant quelque consistance que par l'ordre rigoureux du discours.

Autre cause de désordre : Mallarmé sentit un jour s'exagérer en lui, jusqu'à la manie, le sentiment typographique. J'ai réfléchi sur ce sujet et j'ai appelé cela, intérieurement, car jamais je ne parlai ni n'écrivis à ce propos, plus brièvement, la « manie typographique ». Voici en quoi consiste cette maladie de l'esprit, dont beaucoup de contemporains de Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam entre autres,

furent, quoique à un degré beaucoup moindre que lui, touchés. La page imprimée prend à la fois une valeur de tableau pictural et de table de valeurs. Les mots vivent, les lettres, jusqu'aux blancs et aux alinéas. Tout dans la page prend une importance de forme, de position, d'intervalle, de grandeur comparée. Villiers soulignait beaucoup, il multipliait les petites capitales et les initiales. Mallarmé s'attache à interpréter les espaces et la valeur des caractères. Les imprimeurs comprendront mieux que les autres lecteurs; c'est un peu technique, mais très curieux. Rapidement, le caractère réservé à chaque mot ou à chaque membre de phrase est imprimé d'autant plus gros qu'il a, dans l'esprit de l'auteur, plus de valeur. Un mot particulièrement important peut tenir toute une ligne et une ligne s'allonger selon toute une page. En voici un exemple copié en miniature sur le dernier poème imprimé par Mallarmé :

UN COUP DE DÉS
JAMAIS

Quand bien même lancé dans des
circonstances éternelles
Du fond d'un naufrage (1).

Je le répète, c'est toute une page, telle qu'elle

(1) *N'abolira le hasard*, qui complète la phrase, se trouve rejeté, *n'abolira*, trois pages, et *le hasard*, six pages plus loin.

parut dans une revue éditée par la maison Colin, *Cosmopolis* (1). M. Thibaudet, qui ne recule devant rien, interprète : « Page I. — Introduction du motif : la tentative humaine pour créer l'œuvre absolu. Coup de dés, jeu du moment, en le hasard. Ce coup de dés comporte le poète entier ; ce qu'il a joué, d'un pari à la Pascal, c'est sa vie. Il a joué pour la raison suprême de vivre, l'œuvre, non joué par « divertissement », mais lancé les dés dans des circonstances éternelles, *du fond d'un naufrage :* sachant peut-être que cela était vain, peut-être l'ayant su depuis, mais attestant encore, par la vanité de l'effort et l'échec nécessaire, quelque sublimité du but. » Quoi ! tant de choses en dix-huit mots ? Mais M. Thibaudet interprète les blancs et la hauteur des lettres. Je ne puis. Nous sommes à Thulé, nous y avons même fait naufrage, en effet.

Mallarmé n'arriva à cet état aigu que dans ses derniers jours. Au cours de sa vie, et quoiqu'il fût toujours allé en se gâtant, il avait écrit de si divines choses qu'on lui pardonne bien le reste. Et d'ailleurs, tout ne lui était-il pas permis ? C'est de ce Mallarmé, du Mallarmé divin, que j'aurais parlé, si je ne l'avais fait déjà (2), il n'y a pas bien longtemps. Voilà l'envers du dieu. Le dieu est malade, se

(1) Tome VI, n° 17.

(2) Dans *le Temps*, où ont paru d'abord tous les articles de ce volume. Sur Mallarmé, voir le tome précédent des *Promenades littéraires*.

débat contre l'impossibilité de trouver une expression adéquate à sa pensée. C'est douloureux, et j'aime mieux l'homme. Quoi que dise M. Thibaudet, que je contredis à regret, je crois qu'il n'y a pas grand profit, ni esthétique, ni intellectuel, à analyser de trop près un langage, quand il s'est voulu hermétique. La valeur d'une pensée est dans son expression ; c'est le sel de l'expression qui lui confère ou en développe la saveur. Il ne faut jamais séparer ces deux éléments : séparés, ils tombent à rien, la pensée à la banalité, l'expression au néant. Ou bien tel poème de Mallarmé nous frappe et nous arrête, ou bien il nous laisse passer muet et sourcilleux. Il faut les prendre selon leur attitude et selon leur signification la plus spécieuse et ne pas les vouloir dissocier brutalement. Ce sont des sortilèges : Hélène demeure vraie et royale jusqu'au moment où Faust lui met, trop humainement, la main sur l'épaule : alors elle s'évanouit. Il est possible que les quatre vers suivants :

> Nous promenions notre visage
> (Nous fûmes deux, je le maintiens)
> Sur maint charme de paysage,
> O sœur, y comparant les tiens,

veuillent dire : Le poète n'écrit ni pour tous les hommes, ni pour quelques-uns, mais pour lui seul, pour lui et une intelligence sœur. Lui et l'amie de son âme ! C'est bien, mais ces vers me restent dans

la mémoire, à moi qui ne suis ni poète, ni peintre, ni exégète, ni lecteur de M. Thibaudet, et je me plais à n'y voir que l'image éternelle de deux amants qui vont avec eux-mêmes à travers la nature. Et il se trouve que le poète, qui s'emprisonnait en soi, s'épand vers la sympathie de tous les cœurs. M. Thibaudet le met sous clef; je lui ouvre l'infini de la rêverie humaine. Aux heures où je me fais exégète, je veux bien recueillir pour un instant le sens caché ; mais j'aurai plus d'occasions de me réciter la strophe selon son sens élémentaire. Quoi ! vous voulez que *la Prose* (*pour des Esseintes*) ne soit qu'un *Art poétique* dans le genre de celui de Boileau, quoique à d'autres fins ? Comment cela se vend-il ? demandais-je à un commis libraire, en désignant le récent volume des *Poésies*. *Enormément*, ce fut sa réponse. Il ne faut pas décourager tant de bonnes volontés. Mallarmé : il y a exactement sous ces syllabes ce que vous y trouverez, mais il faut chercher vous-même. Il est lui, il est unique, il est divin. Il a composé des assemblages de mots nuancés comme le plus exquis des colliers de pierres précieuses, colliers qu'on n'avait jamais faits, qu'on ne refera jamais.

O rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache par un subtil mensonge
Garder mon aile dans ta main...

Cela dira ce que je voudrai, en telles ou telles circonstances. Il n'est plus au pouvoir de personne de restreindre à une seule les significations encloses dans ces vers magiques. C'est le sort des poèmes, devenus oraculaires, qu'on y entend ce qu'on a besoin d'y entendre.

Si je faisais de la critique littéraire, j'aurais mieux loué que par des allusions et quelques contradictions le livre si riche de M. Thibaudet sur son poète, qui est aussi le mien.

LE VRAI MACHIAVEL

« Machiavelli, mon maître bien-aimé. »

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM,
Tribulat Bonhomet.

Machiavel fut le moins machiavélique des hommes. S'il l'avait été, il n'eût point été disgracié, ou, disgracié, il eût trouvé moyen de rentrer en faveur. Voilà comme il m'est apparu après la lecture d'un livre bien curieux que vient d'écrire à son propos M. Jean Dubreton (1). Sans doute, il y a bien l'hypothèse qu'il s'était conduit de telle sorte qu'on ne pouvait plus avoir confiance en lui, mais cela encore n'est pas très caractéristique de ces hommes machiavéliques qui savent toujours vaincre les apparences et présenter aux yeux la plus engageante. Il n'y a pas de machiavélisme sans hypocrisie, et Machiavel fut le moins hypocrite des hommes, comme il fut peut-être le plus maladroit. Ce fut aussi un grand écrivain et un brave homme à la mode de Florence

(1) *La Disgrâce de Nicolas Machiavel*. Florence, 1469-1527. Paris, *Mercure de France*, 1913.

et à la mode de Rome, au temps de Savonarole et au temps des Médicis. Il y a naturellement toutes sortes de petites différences entre la signification des mots à notre époque et à l'époque de Machiavel, mais pas si importantes qu'on pourrait le croire, et ici et là on retrouve sous des costumes divers la même éternelle humanité. Il nous est agréable de nous figurer qu'en parcourant les jardins successifs de l'Histoire nous trouvons des variétés, profondément différenciées, de la plante humaine, mais ce n'est pas une vue très philosophique, et Schopenhauer disait mieux, que, lorsqu'on a lu Hérodote, on a tout lu et que rien ne peut plus vous étonner. Quelque chose change cependant, c'est notre manière de voir et de comprendre les choses, car il y a une mode pour la sensibilité et pour l'intelligence comme il y en a une pour le port de la barbe, le plan de saillie des ventres féminins et aussi quelques autres usages et jugements touchant la morale ou l'esthétique. Sans cette variété que met dans la vie notre imagination, le monde nous paraîtrait tellement plat qu'il aurait arrêté de lui-même son évolution vers le néant, par honte de répéter toujours les mêmes gestes. Mais nous avons heureusement inventé la contradiction, ce qui rend par moments la vie tolérable. Ce qu'admira une génération ou une époque, la génération ou l'époque suivante ne manque pas de le mépriser, de sorte que quand on

connaît un peu l'histoire de l'esprit humain, on s'aperçoit qu'il n'y eut jamais rien de stable, que la gloire d'aujourd'hui est l'ignominie de demain et réciproquement, mais que ce qui fut glorieux un jour peut très bien le redevenir et que ce qui fut une fois méprisé peut être méprisé à nouveau. On a bien essayé de formuler des canons, mais leur autorité dure ce que dure la réputation de qui les établit, et ainsi les règles des jugements sont soumises aux mêmes fluctuations que les jugements et n'ont quelque valeur que près de groupes qui ne sont pas toujours formés des mêmes éléments. Ce qui charma une aristocratie tombe aux plaisirs du peuple, et c'est parmi les plaisirs du peuple que parfois l'aristocratie vient chercher les siens. Heureux cependant qui aurait des principes assurés, des principes que l'on se transmettrait, comme jadis les meubles de la maison. Cela s'est vu, et il semble que l'Histoire fournisse certains exemples, non de l'éternité, mais de la longévité des principes. Mais les exemples de leur caducité sont la règle : Machiavel rentre dans la règle.

En attendant qu'il soit honni à nouveau, Machiavel est entré depuis cinquante ans dans la phase de l'estime générale. « C'était autrefois, dit M. Dubreton, qui croit aux revirements définitifs, une méthode fort en honneur chez les pédagogues » de séparer les hommes célèbres en deux groupes : les

élus et les réprouvés. Aux uns une gloire sans tache. « Ces êtres extraordinaires apparaissaient glorieux dès le berceau, initialement, forcément glorieux, faits, marqués pour la gloire, suivant inévitablement un facile sentier de gloire, tout uni, sans ornières, sans fondrières : ils étaient sûrs d'arriver au bout. » A l'inverse, il y avait les réprouvés, les grands scélérats, « qu'on enfonçait à coups de poing dans la gébenne ». Il ajoute : « Il est resté quelque chose de cette métaphysique d'enseignement : le nom de Machiavel garde encore pour la bourgeoisie je ne sais quelle saveur canaille, éveille je ne sais quelle idée de noirceur : ainsi Proudhon et sa formule. Ce sont des êtres diabolisés par les systèmes, les loups-garous de l'histoire, comme on en voit deux ou trois par siècle. » Cela remonte loin. La France du seizième siècle le tenait pour un monstre. Les jésuites le font condamner, ce qui excite les Turcs, qui se mettent à l'estimer. Pour les encyclopédistes, « Machiaviel est un professeur de tyrannie et son livre est le bréviaire des tyrans ». Stendhal n'en eut pas peur, au contraire, et on retrouverait facilement dans ses romans les traces d'une lecture attentive, trop attentive, du *Prince*. Enfin vint Macaulay, qui découvrit que le machiavélisme était une invention des critiques et des historiens. Vers le même temps, les Italiens découvraient enfin le vrai Machiavel, homme comme tous

les hommes, rempli de contradictions, n'essayant même pas de les atténuer, se laissant dicter ses jugements par l'observation de la vie, nullement conspirateur, nullement réformateur, nullement fourbe, honnête fonctionnaire et l'un des plus riches écrivains italiens du seizième siècle. Le livre qui le fait le mieux connaître, c'est le recueil de ses *Lettres familières*, qui ne sont connues dans leur intégrité que depuis 1885; c'est à cette source qu'a puisé surtout avec un rare discernement M. Dubreton.

Quand il visa une place d'Etat, à quoi il était bien destiné par son milieu et son éducation, Florence, qui connut tous les gouvernements possibles, qui fut comme les cités grecques un laboratoire politique d'une incroyable activité, jouissait de la domination des moines. Savonarole et ses *frati* en étaient les seigneurs tout-puissants. Machiavel assista à leur triomphe et y prit une singulière haine, non pas tant de la religion que de la démocratie religieuse, et comme on dirait maintenant, du cléricalisme. C'est un côté du caractère de Machiavel qui dut séduire Stendhal, lui qui ne pouvait croire à la bonne foi d'un prêtre ni qu'un prêtre pût jamais ni parler ni agir sans arrière-pensée. Pour Machiavel, Savonarole n'est qu'un fourbe. Comme le trésor est vide, le moine « faisait faire jeûnes et processions » pour le remplir, et Machiavel, homme

pratique, ne voit en tout cela que jonglerie. Quand Savonarole est vaincu et monte sur le bûcher, il le juge, mais presque uniquement au point de vue financier : « On ne peut compenser le dommage causé à la cité par ces frères ; ils nous ont fait dépenser inutilement un énorme trésor, tenu la cité divisée, ont été l'occasion de la mort et de la ruine d'un grand nombre de nos concitoyens, et non des moindres. » Il dit à un autre endroit : « Les *frati* ne doivent pas se mêler de politique. » La mort de Savonarole et le revirement qui l'accompagna ouvrirent à Machiavel la carrière qu'il souhaitait. Il fut nommé secrétaire de la Seigneurie, puis attaché aux Dix, qui régissaient le département de la guerre et des affaires étrangères. Ainsi il fut mêlé à la fois à la politique intérieure et diplomatique de Florence qui devait aboutir, en 1512, à la restauration des Médicis et à sa propre disgrâce. C'est alors qu'il médita *le Prince*, en prison, et que, rendu à la liberté, il l'écrivit à la campagne, au milieu des occupations rustiques. Le Machiavel champêtre est un bon homme, si simple que des commentateurs de ses *Lettres familières* ont voulu douter de la sincérité de ses soucis de propriétaires campagnard. Les abstracteurs de quintessence, dit Paul Deltuf (1), n'admettent pas qu'un tel homme s'intéresse à des

(1) *Essai sur les œuvres et la doctrine de Machiavel, avec la traduction littérale du* Prince. Paris, 1867, in-8°.

objets aussi bas qu'une pile de bois, la chasse aux grives, le meunier, l'auberge et l'aubergiste. Le bois signifie Florence, les bûcherons les Florentins, etc. Enfin tout cela a un sens politique. C'est bien mal connaître Machiavel que de ne pas le croire capable de s'intéresser à toutes choses. Ne s'intéressa-t-il pas aussi au cocuage, comme le montre surabondamment *la Mandragore*, aux courtisanes, aux actrices, et la Barbera ne fut-elle pas sa maîtresse? Machiavel n'était pas riche: une pile de bois avait de l'importance pour lui, et même le prix d'un dîner (1). Donc, c'est le Machiavel champêtre, retiré, c'était bien par force, à San-Carciano, qui écrivit le traité des *Monarchies* (*de Principatibus*), autrement appelé *le Prince*. On en connaît le ton. Il y a surtout un certain chapitre XVIII: *De quelle manière un prince doit tenir ses engagements*, qui a fait douter si le livre n'était pas tout entier un jeu ironique. Amelot de La Houssaye traduit plus crûment: *Si les princes doivent tenir leur parole.* On y lit : « L'expérience de ces temps-ci montre qu'il n'est arrivé de faire de grandes choses qu'aux princes qui ont fait peu de cas de leur parole et qui ont su tromper les autres ; au lieu que ceux qui ont procédé loyalement s'en sont toujours mal trouvés à la fin... Le pape Alexandre VI ne fit jamais autre chose que tromper, jamais homme ne fut plus per-

(1) Lettre du 15 avril 1513.

suasif, jamais homme ne promit rien avec de plus grands serments ni ne tint moins sa parole, et néanmoins ses tromperies lui réussirent toujours. » Oui, est-ce de l'ironie, est-ce un catéchisme de la ruse et de la duplicité à l'usage des Médicis qu'il voulait servir et auxquels il voulait montrer de quoi il était capable, ou bien n'est-ce pas tout simplement qu'il dit cela parce que l'expérience lui a enseigné que telle était la vérité? Machiavel ne méconnaît pas la morale, mais il met la vérité au-dessus de la morale. D'ailleurs il ne dit pas qu'il est bien de ne pas tenir sa parole, il dit que cela est utile, que cela est profitable. Son époque lui enseignait cela et d'autres époques aussi auraient pu le lui enseigner. Amelot fait remarquer qu'il écrit pour les rois, et que le commun des hommes aurait le plus grand tort de prendre Machiavel à la lettre, qu'un Alexandre VI lui-même pourrait le trouver mauvais et le rappeler durement au respect de leurs engagements. Il distingue soigneusement la morale politique de la morale de société, et si ce point de vue n'est plus théoriquement le nôtre, il faut convenir que, dans la pratique, les nations ne se comportent pas entre elles comme les particuliers honnêtes se comportent entre eux. Machiavel n'est pas un théoricien, c'est un observateur. Cependant, il n'est pas douteux qu'en dédiant ce livre à Laurent II de Médicis il n'ait eu le dessein de lui plaire et de lui four-

nir les moyens de mieux assurer son pouvoir. Les Médicis d'ailleurs donnèrent un démenti à Machiavel, comme l'a fait remarquer Renan, et ils fondèrent leur domination sur de tout autres principes que ceux qu'il exposait. Un homme vraiment machiavélique aurait dû penser qu'il eût été difficile, même à un Alexandre VI, de prendre pour serviteur l'apologiste de la fourberie. Cet homme si intelligent n'eut pas l'esprit de se méfier de l'hypocrisie universelle. Même à Florence, à cette époque il y avait au-dessus des partis une opinion publique. Les Médicis méditaient de s'allier avec la France : Machiavel se ferma la porte qui se serait peut-être ouverte devant lui. *Le Prince* fut une maladresse, et à tous les points de vue, car ce morceau de morale politique détourna l'attention de ses œuvres purement littéraires, dont l'originalité et la valeur profonde furent longtemps méconnues. Cependant, voici *la Mandragore* sur notre théâtre et personne guère ne s'intéresse plus au *Prince* que comme à une curiosité historique.

Par la pensée comme par la forme, Machiavel reste une des incarnations les plus caractéristiques de la renaissance païenne. Il n'aime que les anciens et sa patrie, qu'il voudrait modeler aux coutumes du paganisme, plier à cette religion civile qui fut celle des républiques grecques et celle aussi des Romains. Dans une page que cite M. Dubreton,

il a l'air d'exposer une des idées capitales de Nietzsche sur la morale des maîtres et la morale des esclaves. « Notre religion n'a glorifié que les hommes humbles et contemplatifs, non les hommes d'action. Le christianisme met le souverain bien dans l'humilité, l'abjection, le mépris des choses humaines; les anciens le mettaient dans la grandeur d'âme, la force du corps, tout ce qui est apte à rendre l'homme fort... L'ensemble des hommes, pour aller en Paradis, songe plus à souffrir les coups qu'à s'en venger. » M. Dubreton note encore qu'il avait en profond dégoût ces condottieri qui, à leur dernière heure, « font demander au pape de leurs péchés indulgence plénière ». Malgré cela il est certain qu'il se soumit pour mourir au formulaire chrétien. Frère Matteo assistait cet ennemi des *frati*. Il s'était mis également en règle avec la faculté en absorbant le matin même des pilules roboratives, qui figurent toujours dans le Codex sous le nom de pilules de Machiavel. A première réquisition, tout apothicaire vous les fabrique. Ses ennemis ne manquèrent pas de dire qu'elles étaient d'une formule aphrodisiaque, imprudence qui le jugula. Leur composition proteste contre cette fable: aloès, cardamome, safran, myrrhe, anis, bétoine, bol d'Arménie, modeste réconfort d'estomac. Machiavel était dyspepsique.

HENRI BEYLE DANS SA FAMILLE

Quand un homme, passé la cinquantaine, essaye de démêler les idées de son enfance d'avec ses idées présentes, il n'y réussit pas très bien, quelles que soient la clarté et la pénétration de son esprit. Stendhal y est arrivé jusqu'à un certain point, mais à grand'peine. Au cours de ses souvenirs, il s'arrête loyalement à chaque pas pour s'interroger : est-ce l'enfant qui pensait ainsi? N'est-ce pas l'homme d'expérience qui lui prête ses propres sentiments? Et de fait, il confond souvent les deux ordres, si bien qu'on se demande fréquemment, en relisant cette *Vie de Henri Brulard*, non si l'auteur use d'une sincérité complète, elle est trop évidente, mais si certains souvenirs se rapportent bien à l'enfant. C'est fort douteux, mais cela donne la mesure de la véracité de toutes les confessions de ce genre. Par exemple, qu'il ait été à six ans amoureux de sa mère, on ne le croira pas ; c'est un sentiment transposé, né d'une comparaison qui ne peut lui être venue à l'esprit que beaucoup plus

tard. Nous ne saurons jamais rien sur la vie psychique des enfants de six ans, parce que nous ne pouvons rien comprendre que par analogie, et qu'il n'y en a aucune entre un homme et un enfant. Tous les deux vivent dans des mondes tellement différents que l'on ne peut avoir connaissance de l'autre que par une intuition très rare. Il en est de la représentation psychologique de l'enfant comme de sa représentation picturale ; elle a été longtemps très maladroite. Les peintres de la Renaissance italienne, figurant des madones, leur mettent sur les bras une miniature d'homme, et non un enfant. Pareillement les écrits sur l'enfant n'ont bien souvent vu dans ce petit être que l'homme en réduction, au lieu du jeune animal, qui possède sans doute en lui toutes les puissances humaines, mais seulement à l'état virtuel. Stendhal imite sans le savoir les imagiers du quattrocento, il donne au jeune Henri Beyle, vis-à-vis de sa mère, des sentiments d'homme, et non des sentiments d'enfant. Mais l'expression est plus pittoresque que toute autre, et elle marque bien, en somme, cette sorte de tendresse exclusive que les enfants, plus souvent les filles que les garçons, manifestent pour leur mère ; Stendhal fut particulièrement doué du tempérament féminin. Parallèlement à cette tendresse, il note, — et c'est peut-être ce qui l'a orienté vers l'amour,—un sentiment très prononcé

de jalousie à l'égard de son père, comme envers l'être qui appprochait le plus familièrement de sa mère. La jalousie n'est nullement un indice d'amour, puisqu'on la rencontre extrêmement violente et maladive chez tous les animaux qui sont d'habitude l'objet d'une préférence de la part de leurs maîtres. La jalousie naît du sentiment de la propriété et d'une crainte de perdre cette propriété qui est un bienfait effectif. Un animal possède son maître autant qu'il est possédé par lui et souvent même bien davantage. On ne s'habitue jamais à la jalousie ; on la supporte, on n'en guérit jamais, tant que la cause subsiste, et souvent bien après. Chez le jeune Beyle, elle se transforme peu à peu en haine pour son père, haine qui ne le quitta jamais, et qui elle-même survécut à cet homme que l'on jugerait fort mal, si on ne le jugeait que par les sentiments de son fils à son égard. Mais il ne nous importe guère de le connaître mieux. Cependant, on pourrait essayer, à travers l'effroyable caricature dont Stendhal ne s'est jamais lassé d'accentuer les traits, d'imaginer une nature tendre et passionnée, tout à fait dans le genre de celle de son fils. Il adorait sa femme, au point que sa mort fut pour lui comme la fin du monde. Il s'en retira, fermant sa maison, rompant avec ses contemporains, se donnant tout entier à l'éducation des enfants qui la perpétuaient. Il s'y donna trop

jalousement, ne souffrant auprès d'eux aucun être de leur âge, les surveillant comme des choses précieuses, leur cachant la vie extérieure, croyant ainsi leur ôter le désir de la connaître, affublant sa tendresse d'un air d'autorité et de sévérité qui devait lui aliéner pour toujours l'affection de son fils. Plus âgé que sa sœur, Henri, en sa qualité de garçon aussi, souffrait plus cruellement de cette maladresse. Son père ne fut pour lui qu'un geôlier. Plus tard, il l'appelle le « jésuite », encore qu'il ne soit nullement prouvé qu'il ait pratiqué l'hypocrisie que Stendhal comprenait dans cette épithète. C'était un de ces bourgeois voltairiens que la Révolution avait inclinés vers de vagues idées religieuses, dont l'influence avait été augmentée par son état de désarroi sentimental. Le culte qu'il conservait à sa femme l'avait détourné d'un nouveau mariage, bien qu'il eût eu, semble-t-il, un penchant vers sa belle-sœur, la tante Séraphie. Stendhal raille un peu sottement cet attrait bien naturel où il ne voit qu'une insulte pour la mémoire de sa mère, tandis qu'au contraire il est tout à l'honneur de la sensibilité de Chérubin Beyle (il s'appelait de ce nom ridicule), qui y résista assez fermement pour laisser Séraphie mourir d'un mal où la passion contrariée eut sans doute sa part. On se représenterait, d'après la *Vie de Henri Brulard*, cette Séraphie comme une vieille fille revêche

et autoritaire. Autoritaire, elle le fut, d'autant plus que Chérubin Beyle, amoureux, la laissait maîtresse dans la maison. Mais en réalité c'était une jeune fille exaspérée, un peu montée en graine à la vérité : elle avait trente ans à la mort de sa sœur, la mère de Beyle. On ne la connaît que par ce qu'en dit Stendhal, et il est impossible d'en faire un portrait raisonnable. D'après lui, elle aurait été un monstre d'égoïsme et de tyrannie. Qu'aurait-il donc pensé si, ce qui n'eût paru extraordinaire à personne, elle eût succédé à sa sœur Henriette dans le lit de Chérubin Beyle ? Un enfant a toujours à se plaindre de ceux qui contrarient sans choix ses volontés, et cela aurait été le rôle perpétuel de cette Séraphie. Aimait-elle son neveu ? N'était-ce là qu'une méthode maladroite d'éducation ? C'est assez probable, mais cette personne aigrie semble vraiment avoir été peu aimable. S'il y a quelque relâche dans les appréciations désobligeantes de Beyle à l'égard de son père, s'il y a tout de même quelque apparence de sympathie secrète dans certains de ses jugements sur son intelligence et son caractère passionné, il n'en est pas de même quand il s'agit de Séraphie. Elle a bien été la bête noire de l'enfant, la geôlière dont la vue suffit à gâter une heure de jeu ou de rêverie, et il faut vraiment que cette fille tournée au vinaigre ait fait sur le petit garçon une bien mauvaise impres-

sion, car c'était une Gagnon, et il a une évidente sympathie pour tous les Gagnon. Ils ont participé à la tendresse qu'il garda toujours au souvenir de sa mère. C'est son grand-père, Henri Gagnon, philosophe modéré, sceptique modéré, modèle de qualités moyennes, sorte de Fontenelle, dit-il lui-même, qu'il soupçonne bien de s'être converti et d'avoir abjuré le philosophisme après la Terreur, mais auquel il pardonne cette trahison, n'ayant pas eu à en souffrir. Car c'est là le grand principe des jugements de Stendhal, et vraiment là il semble qu'il abdique tout raisonnement, qu'il se laisse guider par des impressions purement animales. Elles sont du moins d'une sincérité, d'une ingénuité évidentes, et c'est bien là leur unique mérite. Elles ne nous aident que fort peu à nous faire une idée juste des personnes au milieu desquelles s'écoula son enfance. Sa grand'tante Elisabeth eut également ses faveurs. C'était, dit-il, un caractère espagnol, et il attribue à son influence ce sens libéral de l'honneur dont il ne se départit jamais. Il aima aussi son oncle, le fils Gagnon, toujours d'après le même principe que, n'ayant pas d'autorité sur lui et vivant d'ailleurs en dehors du cercle de Grenoble, il n'eut jamais l'occasion de le contrarier. Ce semble d'ailleurs avoir été un rêveur médiocre, un caractère assez effacé.

Chérubin Beyle, au moment où sa continuelle

présence devenait le plus insupportable à son fils, qui commençait à haleter devant la liberté entrevue, se prit d'une passion folle pour une propriété qu'il avait à la campagne et passa la plus grande part de son temps à y entreprendre des améliorations chimériques. Il faut qu'un homme sur le retour s'éprenne d'une femme ou d'une terre et on ne sait lequel de ces deux goûts a les conséquences les plus fâcheuses. Pour les petites fortunes, c'est également la ruine, quand ce goût devient passionné et que l'homme est d'ailleurs oisif et possède du crédit ; mais la terre que l'on améliore, la maison que l'on restaure semblent le moyen le plus sûr, quoique le plus honorable, de dilapider son patrimoine. Le père Beyle s'adonna fiévreusement à cette tâche, et cela aggrava la masse de haine que son fils amassait contre lui. S'il lui avait laissé la fortune sur laquelle il comptait, les petits ennuis de son enfance auraient été bien vite oubliés ; mais la déception qu'éprouva Beyle devant le quasi-néant de l'héritage paternel colora puissamment et raviva les mauvais sentiments qu'il avait éprouvés au milieu de sa famille. Les actes les plus innocents de son père lui apparurent sous un jour odieux, et, quoiqu'il ne fût nullement avide d'argent, il n'en regretta pas moins tous les jours de sa vie cette fortune dont il avait rêvé pour conquérir plus sûrement le bonheur, pour capter à loisir « ces animaux terribles »

que sont les belles femmes. Mais entre le père et le fils il y eut encore, et cela dès le premier jour, un profond dissentiment politique et religieux. Soit par instinct naturel, soit par esprit de contradiction le jeune Beyle avait adopté, bien avant l'âge de raison, les opinions les plus extrêmes. Il raconte qu'il éprouva une immense joie lorsqu'un messager, au milieu de sa famille consternée, annonça l'exécution du roi. Il ne faut pas avoir là un trait de férocité précoce, mais il lui avait suffi de la tristesse de son père et de sa tante pour lui faire comprendre qu'il devait être joyeux. La même nouvelle exalte rarement dans le même sens un geôlier et un prisonnier, une victime et un bourreau. Or le jeune Henri se jugeait dans cette position vis-à-vis de sa famille. Il n'éprouva un tel plaisir qu'à la mort de Séraphie. Plus tard, son père accentua ses convictions, devint tout à fait réactionnaire, cependant que le fils se mettait à adorer la Révolution et toutes ses conséquences. Sur la fin de sa vie, Chérubin Beyle était « ultra », et Henri Beyle, ardent libéral, se sentit encore plus séparé d'un tel père. Sa haine de la religion, où il ne voulut jamais voir qu'une hypocrisie, semble provenir surtout de ce qu'il avait eu pour premiers maîtres des prêtres, qui naturellement avaient morigéné un peu rudement ce caractère indomptable. Cela s'accorde parfaitement avec le principe qui régenta

toujours ses jugements et ses sentiments : ce qui s'était opposé une fois à sa volonté ne pouvait être que haïssable. Comme il arrive souvent, il séparait fort bien l'idée religieuse, l'art religieux, les cérémonies religieuses de l'idée détestée du clergé. Il trouva même le moyen d'être ému par la colossale bâtisse de Saint-Pierre de Rome.

Je n'ai voulu que montrer par quelques traits qu'on ne pouvait avoir une absolue confiance dans la *Vie de Henri Brulard* comme peinture objective de la jeunesse de Henri Beyle, mais si ce livre même est suspect de véracité, que dira-t-on des autres souvenirs analogues? Au moins, il a fait un grand effort pour retrouver quels étaient ses sentiments premiers, et s'il n'y est pas arrivé toujours, c'est que la tâche est peut-être impossible. Il y a tant de couches successives dans la psychologie d'un homme de cinquante ans qu'il peut bien localiser un fait — Beyle n'y réussit pas toujours — mais non localiser un sentiment. Un fait est un fait, il ne rayonne pas, mais un sentiment pénètre à travers les assises successives de l'homme, et il est souvent impossible de remonter à son origine vraie. N'importe, avec tous ses défauts de composition, le gâchis effroyable de son style, ce livre est la plus extraordinaire enquête qu'un homme ait jamais tentée sur son passé avec les seules ressources du souvenir, et peut-être la

plus sincère qui ait été faite. Si le résultat cherché n'est pas tout à fait atteint, c'est que Stendhal a écrit cela trop vite, c'est qu'il s'est dégoûté de son travail. Ah! s'il avait recopié trois ou quatre fois *Brulard*, comme il a recopié l'*Histoire de la peinture!* Mais on conçoit assez bien que, la confession faite, il ne se soit plus senti le courage de la recommencer. Puis il craignit sans doute les retouches, les « repentirs » : — preuve suprême de sincérité !

LES DEUX PÉTRONE

C'est une très bonne idée que l'on a eue de réimprimer dans une édition de luxe la traduction de Pétrone, de M. Laurent Tailhade (1). Elle est en effet admirable et si elle a des hardiesses et des caprices, ce n'en est pas moins la meilleure, la plus nette, la plus pittoresque version que l'on nous ait donnée de cet extraordinaire *Satyricon*, sur lequel la médiocre érudition moderne a accumulé tant d'inanes commentaires. Je ne fais même pas allusion au Pétrone curieux de christianisme et discourant avec saint Paul que l'on nous présenta il y a quelques années ; ce sont là des sornettes qu'il serait un peu honteux de discuter. Les tendances chrétiennes de l'auteur du *Satyricon !* Laissons. Il est plus séant d'aborder un autre problème, celui de l'identification du romancier Titus Petronius Arbiter et du consul Caius Petronius, appelé par Tacite *arbiter elegantiæ*. Ainsi posée la question

(1) Le *Satyricon* de Pétrone, traduit par Laurent Tailhade. Paris, Georges Crès et Cie, 1913, in-16.

semble ne prêter à aucune controverse. Il y a là deux Pétrone, qui avaient pour prénom l'un Titus et l'autre Caius, l'un qui avait pour surnom Arbiter (comme Marcus Tullius avait pour surnom Cicero), et l'autre dont le surnom nous est inconnu et que Tacite nomme de plusieurs épithètes telles que voluptueux courtisan, arbitre du goût, modèle du bon ton, fidèle épicurien, etc. Mais il faut dire aussi que si le prénom du consul Petronius est connu de façon certaine, celui du romancier Petronius n'est assuré que par le manuscrit de Milan (imprimé en 1482). Les éditions suivantes, que d'autres manuscrits augmentèrent, conservent, ou ne conservent pas, le prénom Titus ; il est vrai qu'il faut venir jusqu'à notre époque pour voir dans un dictionnaire biographique ce prénom mué effrontément en celui de Caius. C'est à l'érudition allemande, me semble-t-il, que nous devons l'abandon de Titus, adopté avec une prudence ambiguë par M. Albert Collignon, le meilleur tenant en France des études pétroniennes (1). Avant lui, l'opinion était plus flottante encore et ceux qui affirmaient, affirmaient surtout qu'il n'y avait aucune vraisemblance que le consul Caius Petronius fût l'auteur du *Satyricon*. Du temps que l'érudition française faisait loi en Europe, c'est-à-dire au dix-septième siècle, les opinions étaient fort partagées

(1) Albert Collignon, *Pétrone en France*, 1905, in-12.

sur ce point. Plus tard, avec sa franchise et sa netteté ordinaires, Voltaire n'hésita, point : il mit chaque Pétrone à sa place, dans son métier ou dans sa fonction, et s'égaya fort de l'illogique naïveté de ceux qui tenaient à voir dans le *Satyricon* le tableau de la cour de Néron. « C'est, disait-il, s'ingénier à retrouver toute la cour de Louis XIV dans *Guzman d'Alfarache* et dans *Gil Blas*. » Il disait encore : « Quel rapport d'un vieux financier grossier et ridicule (Trimalchio) et de sa vieille femme, qui n'est qu'une bourgeoise impertinente qui fait mal au cœur, avec un jeune empereur et son épouse, la jeune Octavie ou la jeune Poppée ? Quel rapport des débauches et des larcins de quelques écoliers fripons avec les plaisirs du maître du monde ? Et encore : « C'est le comble de l'absurdité d'avoir pris de siècle en siècle cette satire pour l'histoire secrète de Néron ; mais dès qu'un préjugé est établi, que de temps il faut pour le détruire ! » En effet, puisqu'après un siècle et demi, il est plus vivace que jamais. On comprend bien qu'un pur érudit, toujours assez borné dans sa contemplation philologique, se laisse leurrer par des questions de grammaire et émette la prétention de juger de la date d'un texte par le choix des mots et la forme des phrases, mais qu'un homme aussi fin que Gaston Boissier consente à unir Tacite à Pétrone pour y trouver le motif d'une

étude sur *l'Opposition sous les Césars*, cela ne prouve-t-il pas que Voltaire avait raison et que les préjugés sont tenaces ? Voyons donc les raisons qu'il y a de reporter le *Satyricon* au deuxième et même au troisième siècle, et surtout de ne pas l'attribuer à un contemporain de Néron.

D'abord l'impossibilité de faire cadrer l'attitude du Pétrone de Tacite avec celle que l'on est en droit d'attribuer au romancier qui écrivit le *Satyricon*. Son goût, qui est évident, n'a aucun rapport avec celui d'un homme de cour, même doué de l'ironie et du détachement que lui prête Tacite. C'est du même Pétrone que parlent Plutarque, qui lui attribue un rôle curieux de flatteur pince-sans-rire, et Pline l'Ancien, dans l'anecdote du vase murrhin (1). Ils l'appellent tous les deux Titus et on sait que Tacite l'appelle Caius. Mais cette question des prénoms est fort confuse. Il ne faut pas oublier que les Caius et les Titus étaient les plus répandus des prénoms. Malgré la confusion, ce sont bien les mêmes personnages. Voilà les trois seuls témoignages du premier siècle que l'on rencontre. Or, Plutarque ni Pline ne font nulle allusion à l'état d'écrivain de Pétrone, et Tacite, qui lui attribue « un récit abrégé des débauches de Néron », spécifie qu'il s'amusa à cela dans ses derniers moments.

(1) Plutarque, *Œuvres morales*, trad. Bétolaud, tome I, p. 143. Pline, *Histoire naturelle*, XXXVII.

C'était une sorte de testament et, suprême ironie, « après l'avoir adressé à Néron lui-même, scellé de l'anneau consulaire, il se laissa tranquillement expirer et sembla s'endormir d'une mort naturelle (1). »Voilà ce qu'on a donné pour une preuve que l'écrit satyrique du Pétrone de Tacite était le *Satyricon* même. Or le *Satyricon*, tel que nous le possédons, ne se compose que de fragments des livres XV et XVI de l'œuvre originale (2), ce qui forme déjà un bon volume ordinaire. « Qui persuadera-t-on, dit J.-N.-M. de Guerle, qu'un ouvrage de si longue haleine ait été conçu et dicté en un seul jour, et par un homme à l'agonie (3) ? » Il est certain que, dans le récit de Tacite, il ne peut être question que d'un écrit de circonstance, sans aucun rapport avec le *Satyricon*. S'il fallait encore un argument, pourquoi l'auteur n'aurait-il procédé que par allusions, puisqu'il n'avait plus rien à craindre de Néron, et pourquoi des allusions si obscures que Voltaire a pu dire encore : « Il y a plus loin de Trimalcion à Néron que de Gilles à Louis XIV ? » Rien ne prouve donc que

(1) Tacite, *Annales*, XVI, 18.

(2) C'est le même titre du Pétrone de Buecheler qui est le meilleur texte : *Petronii Arbitri Satirarum excerpta ex libris XV et XVI.*

(3) *Recherches sceptiques sur Pétrone*. En tête de la traduction Héguin de Guerle. Ces recherches sont tirées en grande partie de la préface latine de l'édition Bourdelot. Paris, 1618. L'édition de 1677, la seule que je connaisse, contient un bien curieux frontispice.

ces trois premières allusions concernent un écrivain que Macrobe donnera comme un écrivain abondant, et qu'il joindra d'ailleurs dans son jugement à Apulée (1), comme devait le faire plus tard un des plus érudits des amateurs de Pétrone, La Porte du Theil. Reprenons l'ordre des temps, du moins tel qu'on le suppose. Le premier auteur latin qui semble bien parler de l'auteur du *Satyricon*, au moins comme poète, est Terentianus Maurus qui a écrit un poème sur la métrique (2). Il cite deux fois Pétrone, une fois sous le nom de Petronius, une fois sous le nom d'Arbiter. Si Terentianus Maurus est bien du deuxième siècle, cela n'apporte aucun argument à ceux qui font vivre Pétrone au temps de Néron, mais le silence de tous les écrivains antérieurs à ce Terentianus est très caractéristique : aucun ne connaît ni l'existence d'un Petronius Arbiter ni celle d'un *Satyricon*. Tout fait donc penser jusqu'ici qu'il est postérieur à Trajan, et de ceci il y aurait une preuve, qui avait été déjà relevée par Bourdelot, c'est qu'un certain Placidius Lactantius, dans son commentaire

(1) « ... *Vel argumento fictis casibus amatorem referta quibus vel* multum *se Arbiter exercuit vel Apuleium* nonnunquam *lusisse miramur* ». *Somnium Scipionis*, 12, 8. — d'où il semble ressortir que Pétrone était un romancier beaucoup plus fécond qu'Apulée, lequel pourtant ne le fut pas médiocrement.

(2) C'est à Terentianus Maurus qu'il faut rendre le mot si souvent cité sous le nom d'Horace : *Habent sua fata libelli*.

sur *la Thébaïde* de Stace, accuse nettement Pétrone de lui avoir dérobé l'hémistiche fameux :

Primus in orbe deos fecit timor.

On peut toujours dire que Placidius s'est trompé, qu'il a renversé l'ordre des temps, mais il resterait à le prouver, ce qui est précisément la question. Il est toutefois certain que le *Primus in orbe* est à la fois le vers 661 du IIIe livre de *la Thébaïde* et le vers 1 du fragment XVII du Pétrone de l'édition Buecheler. Un autre emprunt du même genre semble évident. Saint Jérôme cite comme de lui (Buecheler, fragment XXIII) le

Non bene olet qui bene semper olet,

qui est le vers 4 de la 12e épigramme du IIe livre de Martial. Or le Pétrone de Tacite est mort quand Martial n'avait guère que vingt ans. Quelle apparence que le jeune Martial ait volé un vers à un contemporain illustre, au favori du prince ? L'emprunt s'explique mieux de la part de Pétrone se nourrissant de littérature classique, comme il appert de son style, et se laissant aller à ses souvenirs de lecture.

A ces quelques motifs d'érudition, dont quelques-uns sont encore incertains, je le veux bien, il faut en ajouter d'autres tirés de l'examen même de ce qui nous reste du *Satyricon*. N'est-il pas bien

curieux que tous les personnages de ce roman, qui serait de la belle époque latine, qui serait antérieur à Tacite, portent des noms grecs, des noms qui presque tous ont une signification en grec et n'en ont aucune en latin : Encolpius, Ascyltos, Psyches, Eumolpus, Circes, et quasi tous les autres ? C'est à croire que c'est une traduction du grec. Quant à Trimalchio, on l'a jugé syrien, mais il se ramène également très bien au grec. M. de Boisjolin, dans la préface de la traduction Tailhade, a dit à ce sujet d'excellentes choses. Le *Satyricon* est d'une époque et d'un lieu où les mœurs grecques avaient submergé les mœurs latines. On a placé communément la scène à Naples ou à Cumes. On pourrait aussi bien la placer à Marseille, patrie de Petronius Arbiter ou son séjour habituel, selon Sidoine Apollinaire. Je reconnais encore que toutes ces raisons sont négatives, qu'elles ne prouvent pas que l'auteur du *Satyricon* est du troisième siècle plutôt que du deuxième ou du premier ; elles empêchent toutefois, et impérativement à mon avis, qu'on ne le confonde avec le courtisan de Néron. Disons donc, ce qui sera très vrai, qu'on ne sait rien de positif sur Pétrone, sinon qu'il eut une grande réputation, à partir du troisième siècle seulement, que cette réputation se maintint à travers le moyen-âge, puisque l'on copiait encore son manuscrit, depuis longtemps incomplet, à la veille de la découverte de

l'imprimerie. Plus d'un poète latin de ces temps imita son style, comme cela a été relevé par La Porte du Theil, et il ne cessa jamais d'initier ecclésiastiques et moines aux mauvaises mœurs de la décadence romaine. A ce propos, M. Collignon dit assez comiquement que ces mauvaises mœurs, si complaisamment décrites par Pétrone, ont empêché son livre de devenir populaire. C'est peut-être tout le contraire. C'est le fond même du *Satyricon*, plutôt que sa latinité, qui l'a préservé du dédain de l'érudition monacale. Remarquons à ce propos que tandis qu'un Tacite était inconnu dans les monastères (il n'y en a qu'un unique manuscrit), les copistes nous conservèrent pieusement *les Priapées*, Martial, Catulle, Ovide, tout ce qui pouvait nourrir l'imagination alanguie des cénobites. Le moyen âge, même monacal, n'est pas une époque chaste, il s'en faut, et la manière dont on y dissèque la femme prouve assez qu'on possédait abondamment l'expérience requise.

TABLE DES MATIÈRES

LE ROMAN DE GUILLAUME DE MACHAUT ET DE PERONNE D'ARMENTIÈRES 7
LE CÉLIBAT ET L'AMOUR 38
LÉON DIERX ET LE PARNASSE 47
SUR LES GONCOURT 58
ALFRED DE VIGNY 68
L'ART DES JARDINS 95
LE STYLE ET L'ART DE STENDHAL 105
GRANDEUR ET DÉCADENCE DE BÉRANGER 115
MAURICE DE GUÉRIN 125
LES ENNEMIS DE VICTOR HUGO 134
LE CARACTÈRE DE LA FONTAINE 143
L'ORIGINALITÉ DE MAETERLINCK 152
LES TRADUCTEURS 162
UNE LITTÉRATURE INCONNUE 172
SHAKESPEARE 184
MARIE DE FRANCE ET LES CONTES DE FÉES 196
LUCILE DE CHATEAUBRIAND 207
BALZAC ET SAINTE-BEUVE 218
L'EXÉGÈSE DE MALLARMÉ 248
LE VRAI MACHIAVEL 258
HENRI BEYLE DANS SA FAMILLE 268
LES DEUX PÉTRONE 278

IMPRIMERIE MARC TEXIER

POITIERS

PQ
139
G68
1922
Ser.5

Gourmont, Rémy de
Promenades littéraires

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY